

GOVERNMENT OF INDIA

DEPARTMENT OF ARCHAEOLOGY

**CENTRAL ARCHAEOLOGICAL  
LIBRARY**

---

Acc. No. 52605

CALL No. 901.05/Dja

D.G.A. 79.

Nov. 5-6



# DJAWA

32033

## TIJDSCHRIFT VAN HET JAVA-INSTITUUT

ONDER REDACTIE VAN

R. A. PROF. DR. HOESEIN DJAJADININGRAT, J. KATS,

S. KOPERBERG EN M. SOERIADIRADJA.

REDACTIE-SECRETARIS: DR. TH. P. GALESTIN

Acc No 5265

Vol. 17, No. 5 & 6 1937



17de JAARGANG No. 5 en 6, SEPTEMBER — DECEMBER 1937.

901.05  
Dia

Alle stukken, de Redactie en de Administratie betreffende, te zenden aan het  
SECRETARIAAT VAN HET JAVA INSTITUUT, MUSEUM, ALOON<sup>2</sup> LOR,  
Tel. No. 900 JOGJAKARTÅ, JAVA, N. O. I.



*Bali Hotel*

*Denpasar*

—

*Berg hotel*

*Kintamani*

—

*Beide onder direct beheer der*

*K. P. M.*

—

## *Bericht aan medewerkers.*

De tekst der kopij worde slechts op één zijde van het papier geschreven, liefst met de schrijfmachine.

Het auteurshonorarium bedraagt met ingang van 1935 f 1.— per kolom voor oorspronkelijke bijdragen, en f 0.75 voor eigen vertalingen.

Het maximum honorarium voor medewerking aan één aflevering bedraagt f 75.—

Het aantal overdrukken dat gratis ter beschikking van den auteur wordt gesteld, bedraagt maximaal 25 exx.; meer exx. zijn bij tijdige aanvraag verkrijgbaar tegen vergoeding der kosten.

# DJAWA

## TIJDSCHRIFT VAN HET JAVA-INSTITUUT

ONDER REDACTIE VAN :

RADÈN ARIA PROF. DR. HOESEIN DJAJADININGRAT,  
J. KATS, S. KOPERBERG EN M. SOERIADIRADJA.  
REDACTIE-SECRETARIS : DR. TH. P. GALESTIN.

Aflevering 5 en 6

17de Jaargang

### INHOUD.

	Blz.
De cultuur van Bali, door Dr. W. F. Stutterheim . . . . .	201—204
Overzicht van dans en tooneel in Bali, door W. Spiess en R. Goris	205—229
Barong, von Hans Neuhaus . . . . .	230—239
(Samenvatting vanwege de Redactie) . . . . .	240—241
Sangijang-bumbung, von Hans Neuhaus. . . . .	242—245
(Uittreksel vanwege de Redactie) . . . . .	246—247
Balinese children's drawing, by Jane Belo . . . . .	248—259
(Korte inhoud vanwege de Redactie) . . . . .	260
De Poera Bēsakih, Bali's Rijkstempel, door Dr. R. Goris. . . .	261—280
The Balinese medical literature, by Dr. R. Goris . . . . .	281—287
De Balische medische litteratuur, door Dr. R. Goris. (Beknopt overzicht). . . . .	288—290
An old temple and a new myth, by Gregory Bateson, M.A.	291—307
Samenvatting (naar het Engelsch van den auteur). . . . .	308
Een inscriptie van Lombok, door Dr. W. F. Stutterheim . . . .	309—310
Maskers en Ziekten op Java en Bali, door H. H. Noosten en Dr. G. H. R. von Koenigswald . . . . .	311—317
Het Mēras Danoe op Lombok, door Dr. J. F. Stutterheim . . . .	318—321
Angkloeng gamelans in Bali, bij Colin Mc Phee . . . . .	321—350
De Gamelan's „Angkloeng" van Bali (Uittreksel vanwege de Redactie) . . . . .	351—366
Eenige aantekeningen over de Noord-Balische Bali-aga desa's Sidatapa en Pēdawa, door Dr. F.W.T. Hunger Jr. . . . .	367—371
Dorpsbestuur en tempelbeheer op Noesa Pēnida, door C. J. Grader	372—391
Beschrijving van de Poeri Agoeng te Gianjar, door W. F. van der Kaaden . . . . .	392—407
Tijdschriftenoverzicht. (Bewerkt door J. S. B. B.) . . . . .	408—430
Boekbesprekingen, door (Dr.) R. G(oris).	
Jane Belo. A Study of a Balinese Family . . . . .	431
Jane Belo. The Balinese Temper . . . . .	431
Miguel Conarrubias. The Theatre in Bali . . . . .	432—433
Bali - Congres.	
Comité van voorbereiding en ontvangst op Bali . . . . .	435
Programma . . . . .	436—437
Kaart van Bali . . . . .	438
Enkele gegevens betreffende de tijdens het congres te bezoeken oudheden van Bali, verstrekt door Dr. W. F. Stutterheim	439—443
Toelichting op enkele tijdens het congres te geven dansen, samengesteld door Dr. R. Goris . . . . .	444—447

CENTRAL ARCHAEOLOGICAL  
LIBRARY, NEW DELHI.

526.05  
637.2  
901.05/Dja-



# LIJST DER PLATEN.

tusschen blz.

Legong . . . . .	}	224—225
Djanger . . . . .		
Barong. Teekening van Ida Bagoes Ketoet Rai, Sanoer . . . . .		232—233
Fig. 1. Poera Dalem te Sindoe, Bali . . . . .	}	244—245
Fig. 2. Krisdans bij het Sanghyang Boemboeng-feest te Sindoe. (Naar een Balineesche teekening.) . . . . .		
Fig. 3. Dans met de Boemboengs op het Sanghyang Boemboeng-feest te Sindoe. (Naar een Balineesche teekening). . . . .		
Fig. 4. „Boemboengs” . . . . .		
Balische kinderteekeningen, met begeleidende, door de kinderen' gegeven, teksten, verzameld door Jane Belo, Fig. 1—24 . . . . .		256—257
Fig. 1. The stone figures in the Tjekandik temple . . . . .	}	296—297
Fig. 2. Stone figure of a King in the Tjekandik temple . . . . .		
Fig. 3. Stone head in the Tjekandik temple . . . . .		
Fig. 4. Stone figure of a tiger in the Tjekandik temple . . . . .		
Fig. 5. Baoe Tekek, the keeper of the Calendar in Bajoeng Gede. . . . .		
Fig. 6. The Balian of Bajoeng Gede, photographed when not in trance, at a temple-feast . . . . .		
Fig. 7. The Balian of Bajoeng Gede, in trance, weeping . . . . .		
Fig. 8. The Balian of Bajoeng Gede, in trance, speaking . . . . .		
Fig. 1. Begraafplaats Kramat Radja te Selaparang, Lombok. . . . .	}	310—311
Fig. 2. Grafpaal op de begraafplaats Kramat Radja te Selaparang. . . . .		
Fig. 3. Grafpalen op de begraafplaats Kramat Radja te Selaparang. . . . .		
Fig. 4. Grafpaal op de begraafplaats Kramat Radja te Selaparang. . . . .		
Plaat I—II . . . . .		312—313
Photo 1. Réjong (2 players) . . . . .	}	328—329
Photo 2. Réjong (1 player) . . . . .		
Photo 3. Réjong mesoeloeh, Kendang. . . . .		
Photo 4. Kendang (1 player) . . . . .		
Photo 5. Angkloeng . . . . .		
Photo 6. Grantang . . . . .		
Photo 7. Tjoengklik . . . . .		
Photo 8. Gamelan Angkloeng. . . . .		
Photo 9. Angkloengs. . . . .		
Photo 10. Gamelan Angkloeng (without angkloengs) . . . . .		
Photo 11. Trompong “misi broek” . . . . .		

# LIJST DER PLATEN

(vervolg)

tusschen blz.

Sanggaran (Poera Moendi) . . . . .	}	378-379
Sanggaran (Noesa Penida) . . . . .		
Taksoe (Noesa Penida) . . . . .		

1. Poort tusschen djaba ning Pětirtan en Pětirtan . . . . .	}	404-405
2. Taksoe of Ngěloerah in de Pēmēradjan agoeng . . . . .		
3. Meroe in de Pēmēradjan agoeng . . . . .		
4. Pēmīdžilan in de Pēmēradjan agoeng. . . . .		
5. Westelijke tjandi bēntar van de Antjak Sadji. Op den achtergrond de Kori agoeng naar de Soemanggen . . . . .		
6. Bale tēgēh in de Antjak Sadji, van buiten gezien . . . . .		
7. Kori agoeng tusschen Antjak Sadji en Pēlēbahan lodji. Links is de lēmboe agoeng te zien. . . . .		
8. Bale tēgēh in de Antjak Sadji van binnen gezien . . . . .		
9. Bloempot voor de gēdong rangkin lodji in de pēlēbahan lodji . . . . .		
10. Lēmboe agoeng van buiten gezien. . . . .		
11. Fontein in de pēlēbahan lodji . . . . .		
12. Kori agoeng tusschen Antjak Sadji en Soemanggen . . . . .		
13. Ouderwetsche poort tusschen de Soemanggen en de Rangki. Links de bale moendar mandir. . . . .		
De tegenwoordige Bestuurder van Gianjar, Anak Agoeng Ngoerah Agoeng		
De vader van den tegenwoordigen Bestuurder van Gianjar, Anak Agoeng Manggis VIII, te midden van zijn poenggawa's, mantja's, priesters en volksgrooten. (photo voor de aardbeving van 1917.). . . . .		

# DE CULTUUR VAN BALI

door

Dr. W. F. STUTTERHEIM.

De lezer verwachte in onderstaande korte regelen geen overzicht van de cultuur van Bali, zooals deze zich in schier alle facetten van het rijke Balische leven manifesteert.

Die taak is reeds verschillende malen verricht, voor toeristen zoowel als belangstellenden van verre. En zij is daarbij zoo goed verricht, dat zelfs de oorsprong der het meest in het oog vallende cultuuruitingen niet langer een vakgeheim bleef.

Niemand zal het meer onbekend zijn welk groot aandeel de Hindoe's in de totstandkoming van de Balische cultuur hebben gehad en tot hoe diep in de dorpen de sporen van dat aandeel kunnen worden gevonden.

Rāmāyaṇa en Mahābhārata zijn namen die tegenwoordig zelfs niet zelden goed gespeld worden, terwijl kastenwezen, lijkverbranding en priesterdom begrippen zijn, waaromtrent weinigen meer naderen uitleg wenschen.

Liever dan den voorraad van reeds bekend geworden namen met eenige te vermeerderen, dan wel genoodzaakt te zijn in voor de meesten onwelkome details af te dalen, wil ik deze gelegenheid aangrijpen om de aandacht van den lezer te vestigen op een punt, dat zich niet onmiddellijk bij eerste aankomst op Bali pleegt op te dringen, daarenboven door de schittering van wat de bezoeker te zien krijgt verdoezeld wordt, doch voor het begrijpen van wat men ziet noodzakelijk is zich te realiseeren.

Het is de vraag welk aandeel het Balische *volk* in de totstandkoming der Hindoeïstische cultuur van Bali heeft gehad en wat deze voor de honderdduizenden, die Bali's bodem sinds den aanvang der geschiedenis bewerken, de

goden dienen en de menschen voeden, beteekent.

Reeds is enkele malen beweerd, dat het veelkleurig weefsel van die cultuur uit zeer heterogene stoffen bestaat en dat met name in den godsdienst een scheiding zou getrokken kunnen worden tusschen een officieel Hindoeïsme van priesters en vorsten en een volksgodsdienst der massa.

Deze splitsing van den godsdienst in twee deelen heeft echter het ongewenschte, hoewel te voorziene gevolg gehad, dat sommigen die twee aspecten van den Balischen godsdienst als twee los van elkaar staande en niets met elkaar te maken hebbende zelfstandige godsdiensten zijn gaan zien en een antithese hebben geschapen waar een synthese bestaat. Zij hebben het Hindoeïsme als iets onbereikbaars boven den Balischen landman verheven en den laatste in duister heidendom gedompeld.

Het behoeft geen betoog, dat deze voorstelling van zaken even foutief is als die, volgens welke Bali door louter Hindoe's zou bevolkt zijn, die tot in details de wetten van Manu en der groote godsdienststichters van India hooghouden, kortom, Bali een museum zou zijn, waar een elders verdwenen Hindoeïsme ongestoord voortbestaat.

Waar zulke tegenstellingen in opvatting gevonden worden kan het goed zijn den stand van zaken opnieuw te bezien.

Het was een uit zijn eigen aard te verklaren eigenschap van het klassieke Hindoeïsme van India dat het den priesterstand, de hoven van vorst en adel en de landheeren in het middelpunt zijner practische wereldbeschouwing plaatste.

In bovengegeven rangschikking tevens een gradatie van voortreffelijkheid uitdrukkende, werden bedoelde standen in voortreffelijkheid slechts overtroffen door wat daarboven kwam: de wereld van goden en hemelingen.

Theoretisch was die wereld inderdaad de hoogste en vormde zij het eindpunt van een langzame opschuiving naar boven zooals de leerstellingen der incarnatie in populaire gedaante doen aannemen — praktisch eischte de met zorg en waakzaamheid verkregen en behouden suprematie der uitheemsche (Arische) heerschergroep in India over de dienende oudenheemsche (Drawidische) bevolking een nimmer verzwakkende aandacht voor het prestige van priester, vorst en landheer.

Men heeft dezen stillen strijd tegen den immer dreigenden ondergang in de zee van een millioenenmassa wel voorgesteld als een tyrannie van onbegrensde heerschzucht — mijns inziens niet steeds ten rechte. In theorie althans was de verhouding van de kleine groep der geprivilegieerde kasten tot de groote groep van de zonen des lands immers de verhouding van beschermer tot beschermde op de basis van wederzijdsch hulpbetoon; in de praktijk zijn er talrijke voorbeelden van te vinden dat deze theorie ook wel tot werkelijkheid werd.

De geschiedenis der volken van onzen Archipel leert ons voorts dat, bij het ontbreken van een ordenende, verbindende eenheid, de enkele stam door nimmer eindigende veeten met den nabuur als door een endemische ziekte gekweld wordt, terwijl hij gemakkelijk ten prooi blijkt te vallen aan hen, die ook maar iets verder gevorderd zijn op den weg der technische volmaking.

Juist zoo doet de oude geschiedenis van India veronderstellen, hoewel zij in haar aard van vorstengeschiedenis pleegt te zwijgen over de eigenlijke inheemsche bevolking.

Telkens bloeien handel, kunst en nij-

verheid als het gelukt de eenheid te bereiken van een groot aantal inheemsche stammen onder de overkapping van een door tucht machtig geworden, onderling nauw aaneengesloten groep van de drie hoogere kasten. Dan weerklinkt de echo van India's grootheid over de zeeën en trekt zij den buitenlander en daarmede de welvaart aan.

Telkens echter zakt het economische peil zoodra de greep verslapt — verwordt de godsdienst tot primitieve magie, droogt kunst en wetenschap op, verdwijnen de handelaren.

Deze les der geschiedenis mag niet ontkend worden en leert ons dat, welke excessen ook uit een foutieve toepassing der Hindoeistische grondslagen ooit zijn voortgesproten, een juiste toepassing in ieder geval tijdelijke voordeelen voor de oudenheemsche bevolking beteekende.

Maar er is meer.

Het ideaal, het binden van vele op zichzelf machteloze en in weerstand naar buiten te kort schietende kleinere ethnische eenheden tot één machtig en bloeiend Rijk, dat de rijkdommen van de bekende wereld tot zich trekt, laat na elke poging tot realisatie ook iets reëls achter.

Telkens als de politieke en economische voordeelen van zulk een Indisch empire uitgeput en hun sporen uitgewischt raakten, bleek een cultureel bezinsel over te blijven zooals het vruchtbare slib na een vloed. En bij al die met tusschenpoozen van eeuwen herhaalde pogingen blijkt opnieuw, dat niet de vloed maar het slib het blijvende is.

Dit nu is het wat wij tengevolge van de eigenaardigheid, dat de literatuur van het Hindoeïsme ons wel steeds en overal de kleine wereld der bevoorrechten schildert, doch over de groote wereld der oudenheemsche bevolking zwijgt, gemakkelijk vergeten, ja in een valsch licht plegen te zien. Ook op Bali.

Vestigen wij uitsluitend onzen blik op de grootsche brokken natuur, welke

het landschap in de bergen uitmaken, dan lijkt ons het slib, dat de vlakten bedekt en dat toch niets anders is dan door wilde bandjirs vermalen bergen, onze aandacht nauwelijks waard. Het is een al te zeer vereenvoudigde vorm van wat in zijn oorspronkelijken staat onze verrukking gaande maakte, het is als een bespotting daarvan. Maar wij vergeten dan, dat het de vlakten vruchtbaar doet zijn en den mensch voedt.

Zoo is het ook met dat cultureele slib, de door wrijving op inheemschen bodem vermalen hoogere uitheemsche cultuur, dat na de cultuurverbredingen in de overstroomde gebieden achterblijft.

Het verschil tusschen de wijze, waarop de hemelsche verblijven van Indra in de klassieke producten van kunst en letteren meer dan duizend jaren terug in India werden geschilderd, en het simpele beeld, dat de eenvoudige landman in Bali zich van zijn goden maakt, is voor den kenner zoo groot dat hij een oogenblik aan blasphemie zou willen denken.

Heel anders wordt zijn oordeel, indien hij dat simpele beeld vergelijkt met de voorstellingen van den Balischen landman van vóór den tijd der Hindoeïstische invloeden — het spookachtig schrikwekkende van primitieve vooroudervereeringen, initiatie en koppensnellerij blijkt dan plaats gemaakt te hebben voor iets, dat oneindig zachtmoediger en verhevener is.

Weliswaar kent ook de huidige Balische landman zijn bovennatuurlijke, of liever, ondernatuurlijke wereld, waarvoor hij angst heeft en bij de gedachte waaraan hij reeds beeft, zijn wereld van daemonen en van spoken, zijn zwarte magie, zijn duistere ceremoniën — doch in den vóór-Hindoeïstischen tijd was dat alles de uiting van het Hoogste, thans is het het lagere, dat bestreden dient te worden.

Het is een begrijpelijke, aan onze beperkte uitdrukkingsmiddelen te danken vergissing te meenen, dat verbreiding van een cultuur beteekenen zou dat steeds meer menschen een opzichzelf ongewijzigd blijvende cultuur tot de hunne maken. Cultuurverbreiding beteekent echter vanaf het oogenblik harer aanvang cultuurverandering, cultuurwijziging.

Het is daarmede als met een kleurstof, waarmede men een voorwerp, samengesteld uit verschillende stoffen, bedekt; dringt die kleurstof werkelijk in de materie door dan zal zij zelve tinten gaan vertoonen, verschillende naar de mate van de geaardheid dier materie, maar tevens wordt de materie zelve gewijzigd en inwendig getint.

Zoo was het in India maar ook op Bali.

Toen de eerste Hindoehandelaren de Hindoeïstische cultuur van hun tijd en hun land — twee beperkingen, die steeds meer blijken van groote beteekenis te zijn — op de kusten van den Archipel brachten en op ons nog niet geheel duidelijke wijze tot vorstelijke macht kwamen, waren en bleven zij gedurende eeuwen omgeven door een inheemsche maatschappij, welke cultureel iets onder het peil der huidige Dajaks en Toradja's moet gestaan hebben. Welbegrepen belangen schijnen de zich met elk geslacht sterker met inheemsch bloed vermengende vorstengeslachten ertoe gebracht te hebben aan de structuur dier inheemsche maatschappij zoo weinig mogelijk te wijzigen — slechts schakelden zij zich daar in, waar beide partijen baat vonden. Een machtig en steeds meer uitgroeïend leger van vorstelijke ambtenaren en functionarissen verspreidde zich over de landen en zorgde dat de wederzijdsche verplichtingen werden nagekomen: bescherming van het volk door den vorst, verzorging van den vorst door het volk.

Dit uiterst fijn vertakte instrument

van vorstelijke politiek was tevens het net, waarlangs de Hindoeïstische begrippen en denkbeelden zich steeds dieper het land in verspreidden. Tot zij de desa bereikten.

Maar op dien langen weg hadden zij reeds menige wijziging ondergaan, wijzigingen in de richting van het bestaande oudinheemsche volksgeloof, voornamelijk verband houdende met de diep in de volksziel wortelende voorvadervereering en daaraan verwante voorstellingen.

Uit India overgeplant in de cultureel moderne hoven der halfuitheemsche vorsten, die de dernier cri uit het vaderland met evenveel graagte aanvaardden als heden elders gebeurt, kwam het Hindoeïsme tenslotte terecht in een omgeving, die men kortweg megalithisch kan noemen, die den bronstijd nauwelijks ontgroeid was en die het vreemde alleen dan accepteerde, indien het op een of andere wijze met het van ouds bestaande kon worden geassocieerd.

Maar tevens beteekende dat de verheffing van het oudinheemsche op een hooger plan, zij het dan ook, dat dat hooger plan voorloopig lager lag dan dat der ingevoerde cultuur. En daarmee blijkt de waarde van dat proces oneindig grooter te zijn dan die van het verbreiden eener in en voor India geschapen Hindoeïstische cultuur op zichzelf ooit had kunnen zijn.

Het is de miljoenenmassa van den Archipel geweest, die door deze selectieve aanpassing de grootste geestelijke baten incasseerde, met behoud van het eigene — zij het dan ook dat dit eigene tenslotte door den voorvader uit den oertijd zeker niet meer herkend zou zijn.

Als dus heden in het Hindoeïsme van Bali de voorvadervereering blijkt een veel grooter rol te spelen dan men, op de talrijk voorkomende Sanskrit-namen afgaande, ooit zou veronderstellen — als in de kunst een luide weerklink wordt gehoord van de geestenbezweering uit den oertijd — als de Hindoeïstisch gekleurde dansen en feesten der bevolking bij nauwgezet onderzoek blijken in rhythme en klank soms grooter overeenkomsten te vertoonen met die der bewoners van de Oostelijke eilanden dan met die der scheppers van Mahābhārata en Rāmāyaṇa, dan is dat geen verlies maar winst.

Dan beteekent dat, dat de hogere culturele invloeden het volk bereikt hebben en zich niet langer beperkten tot de gehindoeïseerde en in laatste instantie van India stammende vorstenhoven.

Meer dan 90% der bevolking van Bali wordt gevormd door de vierde kaste, de oudinheemsche bevolking. Minder dan 10% bedraagt het aantal diergenen, wier families afstammen van geslachten, welke op de naar den Archipel gekomen Hindoes zouden teruggaan.

Deze verhouding is belangrijk en herinnert er ons aan, dat de waarde van de cultuur van Bali niet beoordeeld mag worden naar de mate waarin de hogere kasten erin slaagden het Hindoeïsme zuiver te bewaren, doch naar die, waarin zij vermochten het aan de volksopvattingen te doen assimileeren en deze op een vanuit algemeen menschelijk standpunt gezien hooger niveau te brengen.

Maar dan kan hare beteekenis voor het Balische volk ook niet hoog genoeg worden aangeslagen.

# OVERZICHT

## VAN DANS EN TOONEEL IN BALI

door  
W. SPIES en R. GORIS.

Voor een overzicht<sup>1)</sup> van de zeer talrijke dansgenres en tooneelvormen, die Bali kent, is eenige indeeling wel gewenscht. Toch zal — evenals op andere Balische cultuurgebieden — ook hier blijken, dat onze Westersche indeelingsprincipes nooit in volle strengheid toegepast kunnen worden, toch zullen er altijd phaenomena blijven, die niet in door ons gemaakte categorieën passen.

Onder dit uitdrukkelijke voorbehoud laat zich het geheel nog het best indeelen in twee groote groepen: ceremoniën, die men het best als *sacralen* dans of tooneel kan omschrijven (inclusief sommige processies) en *saeculaire* dansen (of tooneel).

### De sacrale dansen.

Onder de ceremoniën van sacralen aard zou men de volgende groepen mogen rekenen: verschillende vormen van ouderwetsche dansen; de talrijke variaties van wapendansen; tempeldansen in engeren zin; de verschillende trance- en exorcistische dansen; zelfs sommige processies.

Tot de eerst genoemde groep van ouderwetsche dansen (*igěl waja h*) kunnen wij rekenen: bv. een dans, die te Troenjan (bij het Batoermeer) voorkomt als een onderdeel van een uitgebreid ceremonieel, dat als geheel *pagamān* of *matjang karma* heet. De beide hoogste dorpsfunctionarissen (*kabaja n*) voeren in dansbewegingen

een tweegevecht uit, waarbij de een een bronzen boschhaan (*kèkèr*) en de ander een gouden boschhen (*kioeh*) vasthoudt. Beide dieren zijn oude tempelschatten, die de symbolen zijn van de beide phatries, waarin het dorp is verdeeld.

*Igěl gajoeng* is een dans, thans nog bestaande in sommige oudbalische dorpen, en die uitgevoerd wordt door dorpsfunctionarissen in de oude adatskleeding. Het typeerende van dezen dans is, dat hierbij een *gajoeng*, d.i. een kokertje, gevuld met *toeak*, aan een soms fraai bewerkten steel in de hand wordt gehouden. Deze dans vindt altijd op het tempelterrein (bij verschillende tempelfeesten) plaats. De muziek is: *gamelan saloending* of *g. gong gédé*. (Vergelijk nog onder *baris gajoeng*).

*Maboeang* is de naam van verschillende dansen. In Asak (Karang-Asēm) is het een langzame en statige dans, door alle *taroena* (jongens en ongehuwde mannen) tegelijk opgevoerd. Zij zijn hierbij eerst in rij en gelid opgesteld. Daarna wordt door hen *toeak* geplengd. Dan gaan de dansers in twee lange rijen *vis à vis* zitten, waarbij langs iedere rij een functionaris *toeak* uitgiet in door hen opgehouden palmladeren. Deze *toeak* wordt dan weer door de zittenden geplengd. De muziek is: *g. saloending*.

*Maboeang déwa* is in Těngnan (Karang-Asēm) een dans der twee

<sup>1)</sup> De spelling (ook voor oudere woorden) is de gewone schoolspelling.

jongste leden der *sěkaa taroena* (vereeniging van ongehuwde mannen), die hierbij *toeak* plengen; deze dans wordt op den jaardag van *Bagawan Sěganing* opgevoerd; de muziek is: g. *saloending*.

*Maboeang kalah* is in *Těnganan* een dans der *taroena* tegenover de *daha* (ongehuwde vrouwen en meisjes). Men zou het het best kunnen omschrijven als een soort ceremonieele, gewijde *djogèd* (zie aldaar). De muziek is eveneens g. *saloending*.

In verschillende andere dorpen bestaan er weer variaties van *maboeang*.

*Biasa* (in *Karang-Asěm* ook wel *pasraman* genoemd) is een dans van twee of vier mannen in gewone kleeding en gewapend met lansen, die in een soort spiegelgevecht eindigt. De religieuze bedoeling hiervan is de heilige tempellansen te wijden. De ceremonie vormt dikwijls het slot van tempelfeesten. De muziek is g. *gong*.

*Njoeriga* is een dans van twee mannen met krissen (*tjoeriga*) in de hand. Het is een tempelceremonie, die dikwijls op *rědjang* of *gabor* (zie aldaar) volgt. Op het *njoeriga* volgt vaak een meer algemeen *ngoerěk* (zie aldaar). De muziek is g. *gong*.

*Ngoerěk* (in Zuid-Bali ook wel *ngoenjing* geheeten; in *Kasiman*: *rěbong*, in *Karang-Asěm*: *narat*) is een ceremonie, waarbij mannen, met krissen gewapend, in trance raken en zichzelf steken. Het vormt in de eerste plaats een onderdeel van tempelfeesten, in het bijzonder na tempeldansen als *měndět*, *gabor*, *rědjang* (zie aldaar).

In de tweede plaats komt het voor in combinatie met *prang dēwa* (Boegboeg in *Karang-Asěm*, *Paksa bali* in *Kloengkoeng*). In de derde plaats ziet men *ngoerěk* bij de *barong kěkèt*. De personen in trance heeten: *daratan*, *panoedog*. De termen voor het in trance raken zijn: *kara-oehan*, *ngaděg*, *nadi* en *kodal* (Noord-Bali). De muziek is g. *gong*, g. *palègongan* (*babarongan*), en in sommige oudbalische dorpen g. *saloending* en g. *gambang*.

### BARIS.

Onder dezen naam worden zeer veel verschillende mannendansen samengevat, die ten deele consecratie van wapenen, ten deele wapendansen zijn. Bijna alle *baris*-dansen worden op het tempelterrein opgevoerd. Sommige ook bij lijkverbranding. De meeste *baris*-dansen zijn te herkennen aan den hoofdtooi, waarvan aan de achterzijde een groote driehoek naar boven steekt. Het *baris*-costuum bestaat uit een lange, nauwe, vaak witte broek, een witte kain, die met een lange slip tusschen de beenen door weer van achteren bevestigd wordt. Verder een kort mouwenvest, een leeren kraag, waaruit lange kleurige linten tot over het heele lichaam afhangen. In sommige dorpen vindt men ook wel meer kostbare costuums. De muziek is in de meeste gevallen g. *gong*.

*Baris tjěnděkan* (*Djoelah*, Noord-Bali) is een dans met een speciaal soort lans, *tjěnděk* geheeten. Hij wordt opgevoerd door de *taroena*, die hiertoe in twee groepen zijn verdeeld. Telkens neemt van elke groep één *taroena* één der twee lansen en beiden voeren dan hiermee eenige bewegingen uit, waarna de lansen weer neergezet worden. Deze *baris* wordt niet in een speciaal *baris*-costuum, doch in gewone kleeding uitgevoerd. De muziek is g.

kěmbang kirang (sěkar kirang, tjoemangkirang), een soort angkloeng-orkest.

Baris tjëkoetil (Djoelah), is een dans, gespeeld door twee mannen, die een bepaald, typisch schild hanteeren. Hun kleeding is niet het typische baris-costuum, maar is meer dat van een panasara-figuur (zie onder topèng). Deze dans is altijd comisch.

Baris panah (Djoelah, Noord-Bali) wordt ook wel igël panah genoemd. Het is een korte dans, uitgevoerd door vier taroena, die een boog (panah) hanteeren. Zij dragen geen speciaal baris-costuum. Muziek: kěmbang kirang.

Baris prèsi is een dans, opgevoerd door 6-8 mannen, die een schild (prèsi) met gegolfden rand hanteeren. Deze dans vindt men nog bij tempelfeesten in verschillende, meestal meer ouderwetsche, dorpen.

Baris tamiang is een variatie van dezen schilddans, waarbij het schild (tamiang) spijkers heeft.

Baris topèng zou volgens Van der Tuuk een verwant zijn van den genoemden schilddans.

Baris dërma (dharma) zou volgens Van der Tuuk een variatie van b. prèsi zijn, volgens Van Eck met waaier en schild (vgl. b. omang).

Baris dadap is een zeer langzame en verfijsde dans, opgevoerd door vier of zes mannen, met langwerpige, bootvormige schilden. Hierbij zingen de dansers. Deze baris komt vooral voor in de bergdorpen in de Batoerstreek, zooals Batoer, Tjatoer, Soekawana, Pëngotan, Bajoeng gědé. In enkele dorpen is de

muzikale begeleiding de g. kěmbang kirang.

Baris pèndèt is een baris, gespeeld door mannen in baris-costuum. Zij dragen hierbij offerschalen (men zie onder mèndèt). Een der spelers, de aanvoerder, die geen offerschaal draagt, wordt door de anderen aangegrepen. Een schijngevecht om de offers volgt. Deze baris wordt opgevoerd bij tempelfeesten.

Baris gajoeng is een door mannen opgevoerde dans. Zij houden hierbij een gajoeng (zie boven, onder igël gajoeng) gevuld met toek of met koemelk, in de hand. Deze dans wordt bij lijkverbrandingen opgevoerd.

Baris gědé is een dans, waarbij de dansers in sommige dorpen, zooals Sanoer, in het wit zijn gekleed. Zij zijn gewapend met lange lansen. Opvoeringen vinden plaats bij tempelfeesten en lijkverbrandingen.

Baris toembak is een plaatselijk veel voorkomende variëteit van baris gědé.

Baris tēkok djago is eveneens een plaatselijke variëteit van b. gědé. Kětēkok beteekent: angstkreten van hanen en hennen.

Baris polèng wordt opgevoerd door veel mannen (te Pagoetan, Gianjar, bv. door 16). Hoofdtooi en kleeding hebben het polèng-motief. De spelers zijn gewapend met lansen. Gespeeld worden verhalen als Goak maling taloeh en Paksi gagak. Deze dans wordt opgevoerd bij lijkverbrandingen. Thans nog te Pagoetan (Gianjar) en te Krobokan (Badoeng).

Baris omang is volgens Van Eck een dans met schild en waaier; volgens Van der Tuuk een dans met een schild.

Thans komt het nog te Soekawana (district Kintamani) en sommige andere bergdorpen voor als een dans met lange lansen.

Baris djodjor zou volgens oudere auteurs (Van Eck, Van der Tuuk) opgevoerd worden met houten namaakgeweren. Thans wordt het met lansen gespeeld. Het vindt plaats bij tempelfeesten in de Batoerstreek. Vergelijk ook b. bėdil.

Baris djangkang is volgens Van Eck een dans met pijl en boog; volgens Van der Tuuk hebben de dansers in de linkerhand een boog, in de rechterhand een waaier.

Thans is het op Noesa Panida een dans met lansen, doch zonder *baris*-costuum. Opgevoerd worden kleine verhalen. De muziek is g. *batèlan*.

Baris tjina is een dans, volgens oudere auteurs (Van Eck) met geweren, maar thans met *pėdang* (zwaard) of *tjėmėti* (zweep) opgevoerd. De stijl doet denken aan *mėntjak* (zie aldaar), met twee voorvechters of aanvoerders. Het opgevoerde verhaal is de strijd tusschen den vorst van Madain en dien van Poesi. Thans nog gespeeld te Rėnon (bij Sanoer). De muziek is g. *gong bėri*.

Baris bėdil is een dans, opgevoerd met houten namaakgeweren, bij tempelfeesten, o.a. te Tirta ģmpoel (Gianjar). Vergelijk ook b. *djodjor*.

Baris badjra wordt vermeld bij Van der Tuuk als een variėteit met knots (*badjra*), die zou lijken op Bima's knots (Men vergelijke over een anderen knotsdans nog bij b. *tjėrėk koak*).

Baris dėmang is een dans met lange zwaarden van hout (*bljoeng* of *lėmat*). Het wordt bij de oudere auteurs

vermeld en komt ook thans nog in Noord-Bali voor. De spelers dragen niet de speciale *baris*-kroon, doch zijn gekleed als de *dėmang* in het *gamboehtoneel*.

Baris djoental wordt opgevoerd door mannen met hoofddoeken en niet in *baris*-costuum. Typisch is, dat zij belletjes aan de voeten dragen. Zij zijn gewapend met groote zwaarden. De naam is onzeker, wel bestaat er een desa Djoental in het Karang-Asėmsche, doch deze dans wordt *thans* opgevoerd te Sėloeloeng (district Kintamani).

Baris toenggal wordt vermeld bij Van Eck.

Baris goak wordt opgevoerd door mannen met zwarte schouderdoeken. Deze kleeding gebruiken ze later om er bewegingen als van kraaienvleugels mee te maken (*goak* = kraai). In het begin wordt gedanst met lansen. Later worden deze lansen neergelegd en wordt een vogeldans uitgevoerd. Behalve deze spelers treedt er ook nog een als oud bergbewoner gekleed man op (soms met een masker, soms met een stok, soms met wilde haren), die onder het uiten van kreten en het zwaaien van zijn stok deze „kraaien” van zijn maisveld tracht weg te jagen. Thans nog gespeeld te Sėloeloeng (district Kintamani).

Baris noeri is een variėteit, die papegaaien (*noeri*) voorstelt. Het komt thans nog te Kėdisan (bij het Batoermeer) voor.

Baris tjėrėk koak wordt opgevoerd door mannen, alleen gekleed in een smalle lendedoek, en verder uitgedost met palmbladeren, en gewapend met bamboeknotten. Een als meisje gekleede jongen begint met hen te flirten, waarop een onderling gevecht met de knotten volgt.

Tjërëk koak (in Noord-Bali: kërëk koak) is de naam van een soort waterhoen.

Baris loetoeng is een dans gespeeld met takken (volgens Van Eck met boomstronken). Loetoeng is in Bali: een jong van een aap.

Baris irëngan is hiervan een variëteit, opgevoerd te Pajangan (Gianjar). Irëngan is: een zwarte aap.

Baris këoepoe wordt meestal door kleine jongens, met waaiers of soms getooid met vlindervleugels, opgevoerd. In de vier hoeken van de dansruimte, die als een bloementuin gedacht wordt, zijn struikjes opgesteld, hieromheen dansen en „fladderen” de jongens als kappen. Een vijfde danser treedt op (gedacht als eigenaar van den bloementuin) en jaagt ze weg.

Baris malampahan is niet sacraal, zie nader onder „Het saeculaire tooneel”.

## TEMPELDANSEN.

Deze groep dansen wordt uitgevoerd door vrouwen in tempelkleeding, waarbij vooral een lange sleep een vereischte is. Meestal wordt het eigen haar in gëloeng agoeng-tooi gedragen, versierd met bloemen.

Het is de eenige groep, waarbij ook door oude vrouwen gedanst wordt, maar er komen telkens groote plaatselijke verschillen in stijl, kleeding, doch ook in de functioneele waarde voor.

Mëndèt is een dans van vrouwen en meisjes (een enkele maal ook van de pamangkoe's) met offerschalen, ook met wierook en wijwatervaten.

De dans is een der vormen van aanbieding der offers aan de goden in den tempel.

In sommige oudbalische dorpen geschiedt zulks door de daha (ongehuwde vrouwen en meisjes) in haar fraaiste adatkleding (o.a. gouden haartooi, prada-kleeding, veel juweelen en andere sieradiën).

De muziek is: g. gong, g. palègongan, g. sëmar pagoelingan.

Gabor is een variatie van mëndèt, soms zonder offers, waarbij de vrouwen paarsgewijze met en tegen elkaar dansen. Plaatselijk wordt het ook wel pamëndak, of elders ëmbat-ëmbatan genoemd. In Noord-Bali geschiedt dit gabor pas in de morgenuren van den feestnacht, en na het ngoerëk.

De muziek is als bij mëndèt.

Rëdjang is een langzame dans, die (in Zuid-Bali) dikwijls op gabor volgt. Hierbij komen wel de meest uiteenlopende verschillen voor. Zoo treden bv. in Batoean (Gianjar) de vrouwen één voor één op, die echter blijven doordansen, totdat zich met ruime afstanden een processie gevormd heeft, waarvan langzamerhand de vorsten weer verdwijnen, en dan zoo voort, tot aan de laatste.

Door het langzame tempo en de verfijnde bewegingen herinnert deze dans wel het meest aan de srimpi-dansen der Vorstenlandsche hoven.

Ook mag niet onvermeld blijven, dat in dit dorp de rëdjang gebruikt wordt voor dezelfde religieuze doeleinden als de sanghyang elders (bv. als afweer tegen epidemieën, waarbij dan soms maandenlang elken avond vóór den tempel gedanst wordt).

De muziek is: g. sëmar pagoelingan.

In Asak (Karang-Asëm) daarentegen wordt rëdjang in vier lange rijen naast elkaar gedanst, waarbij de in dit geval optredende daha elkaars slëndang vasthouden. De kleeding is als bij

mèndèt van dit dorp. De muziek is g. saloending.

In Těnganan (Karang-Asěm) zijn het ook de d a h a, die in een dicht aaneengesloten, lange rij staan en ter plaatse handbewegingen uitvoeren. De kleeding is daarbij zeer kostbaar en kleurig (o.a. gouden kunstnagels, gouden haartooi, vele juweelen en andere sieradiën). Hierbij dansen zelfs kleine meisjes van 4 — 6 jaar mee.

De muziek is g. saloending.

Olèg is in het Karang-Asěmsche een tempeldans, die het meest op g a b o r lijkt. (In Tabanan is het echter een zuiver saeculaire d j o g è d -achtige dans, zie beneden). De voordanseress heet p a m a r ě t.

#### SANGHYANG - dansen.

Deze groep dansen wordt opgevoerd als afweermiddel tegen epidemieën. Hierbij daalt dan de godheid (S a n g h y a n g) in de in trance gebrachte dansers neer. Alsdan wijden dezen water en dit water (t o j a p a n g ě n t a s) wordt dan als afweermiddel gesprenkeld en het wordt ook wel rondgedeeld. Worden de S a n g h y a n g in processie rondgedragen, dan moeten er hooge pajong's boven haar hoofd gedragen worden, zooals dat ook geschiedt bij beelden, wanneer daarin de godheid is neergedaald.

Het in trance brengen geschiedt langs verschillende wegen, waarbij vooral w i e - r o o k en bepaalde koorzang van vrouwen (t o e n t o e n) een groote rol spelen. Het in trance brengen door middel van w i e - r o o k heet bij oudere auteurs en thans nog in Boelèlèng n o e s d o e s, in Zuid-Bali zegt men thans n o e d o e s.

In enkele gevallen treedt het nog te behandelen k è t j a k -koor van mannen op, die bij deze gelegenheid dikwijls gevlochten, met bloemen versierde, hoeden dragen.

Aan hen, die voor deze trancedansen in aanmerking komen, wordt een algemeene eisch van strenge reinheid en kuischheid gesteld. Bovendien kan het voorkomen, dat een toevallige, tijdelijke onreinheid (hoe ook, zelfs buiten eigen toedoen om, ontstaan) de(n) betrokkene niet ontvankelijk maakt voor het intreden der godheid.

De door de S a n g h y a n g gebruikte hoofdtooi (g ě l o e n g a n) wordt als bijzonder heilig beschouwd en in den tempel bewaard.

Sanghyang dĕdari wordt uitgevoerd door als l ě g o n g gekleede meisjes, die echter witte kains dragen.

Bij dezen vorm treedt ò f k è t j a k -koor ò f g. p a l ě g o n g a n (in Noord-Bali g. s ě s o e l i n g a n genoemd) op. De in trance gebrachte meisjes worden dikwijls naar haar dans in een draagstoel (d j o l i) of op de schouders van een man in processie rondgedragen en maken daarbij afweergestes, die een magischkrachtige waarde hebben. D ě d a r i beteekent: hemelnimf.

In het Karang-Asěmsche (o. a. te Pasangkan) bestaat een variëteit, waarbij de danseres op een bamboe, gedragen door twee mannen, danst. In Sĕlat (Bangli) bestaat er nog een variëteit, waarbij de danseres op de schouders van mannen gedragen wordt.

Sanghyang dĕwa wordt bij oudere auteurs (o.a. Van der Tuuk) vermeld, en is in Noord-Bali nog steeds een synoniem van S a n g h y a n g d ě d a r i.

Sanghyang dĕling komt in de dorpen van de Batoerstreek voor. Het wordt uitgevoerd door twee meisjes, die op een zeer bijzondere wijze in trance worden gebracht.

Hier treden nl. twee poppen, d ě l i n g geheeten, op. Deze poppen hangen op (over) een draad, gespannen tusschen

twee bamboestokken, die elk gesteund op een offerschaal, door twee helpers worden vastgehouden.

Dan verzoekt de *pamangkoe* aan de godheid neer te willen dalen in deze poppen.

De *déling* raken dan in trillende beweging: de godheid daalt in hen neer. Daarop nemen de meisjes de stokken over en de godheid gaat na verloop van tijd van de *déling*-poppen in henzelf over.

Nu pas beginnen de meisjes haar dans. Eerst op den grond, vervolgens op de offerschalen, waarna zij op de schouders van twee hurkende mannen springen, die daarna in rechte houding rondloopen, terwijl de meisjes, op hun schouders staande, verschillende dansbewegingen uitvoeren.

Ondertusschen wordt een vuur gemaakt, waarin dan later ook de meisjes op bloote voeten dansen, zonder zich te branden. De muziek is een klein, primitief orkest met fluit en *těrbana-trom*.

Sanghyang dangkloek kwam vroeger in het Tabanansche voor en was wellicht een variëteit van *sanghyang déling*.

Sanghyang djaran wordt gedanst door twee jongens. Hierbij wordt in Zuid-Bali een paardje (*djaran*) gebruikt, gemaakt van gebogen rotan met een houten kopje en een staart. Dit nemen de reeds in trance gebrachte jongens (*bagoes dēdara*) tusschen hun beenen en springen er mee rond als ruiters, terwijl zij paardengeluiden nabootsen. Ook zij dansen later door een gloeiend kolenvuur.

In plaats van het boven beschreven paardje bestaan er ook plaatselijke verschillen, waarbij een houten miniatuurpaardje met zadel op de dansplaats neergezet wordt, waarop de dansers dan af en toe gaan zitten. Een andere variëteit is nog een uit leer gesneden

paardenkop, voor aan den buikriem der dansers bevestigd. In Noord-Bali (desa Pemaron) hebben de beide jongens paardenmaskers en dansen achter elkaar, ongeveer zooals de beide spelers van een *barong*.

Zeer waarschijnlijk is de van Java bekende *koeda kèpang* hiermee nauw verwant.

Over de muziek valt het volgende te melden: de in trance brengende muziek zijn liederen, 'gezongen door een vrouwenkoor. Bij den dans komt of *kětjak* (een mannenkoor), of wel *gamelan*-muziek voor.

Sanghyang panjalin wordt thans niet meer in Zuid-Bali opgevoerd. Volgens Zuidbalische gegevens hielden jongens lange rotan roeden vast, die zij - in trance gebracht-rechtop trachtten te doen staan. Bij verhoogden trancetoestand zou het hun zelfs gelukt zijn deze rotans zelfstandig rechtop te laten staan.

In Noord-Bali kent men in de desa Banjoening een andere *sanghyang panjalin*. Deze wordt opgevoerd door een jong meisje (*daha*) in danskleeding.

In twee rijen links en rechts zit een mannen- en een vrouwenkoor. Het door zang en wierook in trance gebrachte meisje danst op de rotan (*panjalin*), dus overeenkomend met de s.h. *dēdari*, zooals deze in Pasangkan (Karang-Asēm) wordt opgevoerd.

Sanghyang tjèlèng is een dans, voorkomend in de Karang-Asēmsche dorpen Pasangkan en Doeda. Een man, met zwarte arènpalmvezels (*doek*) uitgedost loopt op handen en voeten, een varken (*tjèlèng*) voorstellende, door het dorp rond, waarbij hij ook varkensgeluiden maakt.

Sanghyang mēmēdi wordt bij oudere auteurs (o. a. Van der Tuuk) vermeld. De dansers zouden door rook van paardenmest in trance gebracht worden.

Volgens denzelfden auteur zouden zij enkelen uit de toeschouwers zelfs naar de begraafplaats dragen en daar neerleggen; ook zouden zij „vuile taal” gebruiken.

Thans is in Noord-Bali (Bandjar Pakètan, Singaradja) nog een sanghyang mēmēdi bekend, waarbij slechts een mannenkoor aanwezig is. Het wordt opgevoerd door een jongen, die midden in de kring van het mannenkoor zit. Hij wordt in trance gebracht door „wierook” van rijstkaf.

Mēmēdi is de naam van een onzichtbaar spook, dat o. a. kinderen zou stelen, het is eenigszins te vergelijken met de orang boenian van Soematra.

Sanghyang boengboeng is een thans alleen uit Sindoe (bij Sanoer) bekende variëteit. Hierbij treden vrouwen op, die ieder een bekleede bamboepop in haar handen houden. Op verzoek van den pamanangkoe treedt de godheid in de poppen en de vrouwen raken in trance en dansen. Deze trancedans wordt op bepaalde vollemaansnachten (poernama) opgevoerd.

Sanghyang kidang is een variëteit in Noord-Bali, waarbij de in trance gebrachte persoon (personen, meestal meisjes?) als een hert (kidang) danst (en springt). Er is koorzang bij, doch geen gamēlan-muziek.

Sanghyang djangèr was oorspronkelijk een trancedans, als hoedanig hij ook nog bij Van der Tuuk vermeld wordt. De hieruit volkomen gesaeculariseerde huidige djangèr bewijst in zijn zangwijzen, in de liederen der meisjes, in de bewegingen en „woorden” (uitroepen) der jongens (tjak) nog duidelijk zijn sacrale herkomst. (Zie nog nader onder djangèr en kètjak).

Sanghyang sèngkrong wordt uitgevoerd door een man of jongen, gekleed in een wit danscostuum met een gēloe-

ngansoe pit oerang. Deze wordt in trance gebracht en voert dan de verschillende dansen uit, welke de muziek aangeeft. Evenals vele andere sanghyang-dansen wordt ook de sèngkrong toegepast bij epidemieën. Ook hier wordt soms wijwater gesprenkeld en bovendien doet de persoon in trance door de godheid ingegeven uitspraken omtrent afweer- of geneesmiddelen. Sèngkrong, waarover noch Van der Tuuk's Woordenboek, noch Baliërs uitleg konden geven, kan etymologisch zeer goed samenhangen met songkrong en met songkob, die beide beteekenen „lang over het gelaat neerhangend hoofdhaar” (zooals dit voorkomt bij lējaks).

## KETJAK.

Bij sommige sanghyang-ceremoniën hoort als essentieel bestanddeel een mannenkoor, kètjak geheeten. Deze kètjak heeft zich echter bovendien in de laatste jaren tot een zelfstandig toneelgenre ontwikkeld.

Het aantal deelnemers is tevens sterk uitgebreid en bedraagt thans soms zelfs tot 200 mannen. Alleen bekleed met een hoog tusschen de beenen opgetrokken kain, zitten deze mannen in concentrische cirkels om een olielamp.

Het geheel der kètjak-opvoering bestaat uit langzame en gedragen oudere incantaties, onderbroken door sterk-rhythmische en syncopische tusschengedeelten.

Het langzame en gerekte zingen doet Gregoriaansch aan. Het geheel werkt vooral door het langdurig herhaalde tjak-ě-tjak-ě-tjak-ě-tjak, gepaard aan bepaalde lichaamsbewegingen, buitengewoon suggestief.

In den loop der handeling vormen zich ook twee groepen, die een soort gevecht uitvoeren, waarbij dan beurtelings de eene groep zich met dreigend uitgestrekte armen en onder het uiten van een wild ge-tjak over de andere

neerbuigt, die, als verslagenen op het slagveld, geheel achterover liggen.

Het ge-tjak, dat klinkt als kikkergekwaak, wordt afgewisseld door sisgeluiden, apenkreten, en dergelijke.

Uit het geheel klinken soms ook wel enkele afzonderlijke daemonische kreten op, ook worden wel korte gesprekken als heesche diergeluiden gevoerd.

Enkele aparte dansers rijzen geleidelijk uit den kring omhoog, voeren dan een dans uit, om daarna weer in de groep onder te gaan. In het geheel zit, in opvallende tegenstelling met het geciviliseerde en gestyleerde der meeste andere dansen, iets van een natuurlijke oerkracht. Zonder dat zulks er organisch mee samenhangt, worden er wel verhalen (*lampahan*) opgevoerd, vooral passages als het wakker maken van Koembakarna en het tweegevecht van Soebali en Soegriwa (beide ontleend aan het Ramajana.)

---

Verschillende ceremoniën en processies op Bali nemen min of meer de gestalte van opvoeringen of volksspelen aan. Daarom worden hiervan ook enkele typische voorbeelden beschreven.

Ngrèdag is een ceremonie om booze, ziekteaanbrengende geesten te verdrijven. Het komt in verschillende dorpen voor. De inwoners van zoo'n dorp kleden zich in zeer weinig, opzettelijk vuile kleeën. Hun lichaam smeren ze in met kalk en houtskool, vaak ook in roode, witte en zwarte figuren of strepen. Verder tooien zij zich met klapperbladeren, varens en dergelijke.

Al rondgaande door alle wegen en paden van het dorp, slaan zij voortdurend op bamboe, houten en blikken voorwerpen, waarbij al deze geluiden toch rhythmisch beheerscht worden.

Het zijn dezelfde rhythmten, die men terugvindt bij het tjèngtjèng-spelen en ook bij kètjak-koren.

De voorwerpen, die zij hierbij gebruiken, zijn volkomen toevallig, en juist dezelfde, zooals ze ook gebruikt worden bij zons- en maansverduisteringen om de daemonen Kala en Rahoe, die zon of maan dreigen te verslinden, af te schrikken.

Een meer uitgewerkten vorm van deze ceremonie treft men aan te Kramas, een dicht bij de zee gelegen dorp in Gianjar.

Hierbij leeft dan de idee, dat de booze geesten van Noesa Panida zijn overgestoken en thans op genoemde wijze verjaagd moeten worden.

Zeer primitieve afschrikwekkende maskers worden gebruikt. Enkele mannen maken groteske parodieën op *pada's*. Anderen dragen reusachtige houten zwaarden en andere wapens. Ook ziet men planken in *naga*-vorm op de schouders gedragen, waarop geklopt wordt. Verder loopen groote groepen met allerlei trommen in de processie mee.

Op alle punten, waar wegen of paden elkaar kruisen, worden krijgdsansen uitgevoerd.

Mawidèn sěkaa is een processie, bij den rijstoogst gebruikelijk. Men draagt gevlochten, met bloemen versierde, honden en groote koeklokken (*gëromboengan*), achter op den rug gebonden. Hierbij worden voortdurend vreugdekreten geuit en onder het loopen maken de koeklokken en ook de op de schouders gedragen jukken met rijstbossen rhythmische geluiden.

Koekoel-Koekoelan is een in bepaalde dorpen van Tabanan bestaand gebruik, waarbij men een processie houdt van zeer groote koekoel-koekoelan (signaalklokken) op wielen. Deze koekoel zijn in een soort *balé* met pagode-daken (*toempang*) op wielen geplaatst. Door het verder aanbrengen van een stierenkop en stierstaart krijgt het geheel het dubbele voorko-

men van zoowel de *patoelangan*-stieren als de *badé* bij de lijkverbranding. In deze *balé* staan twee mannen, die rhythmisch op de *koekoel* slaan.

Hierachter volgt, eveneens op wielen, een lange bamboe met *naga*-kop (vgl. alweer de *nagabanda* der lijkverbrandingen!). In elk der geledingen van deze bamboe is een spleet aangebracht. Op al deze geledingen wordt als op afzonderlijke spleettrommen geslagen. Zoowel de *koekoel* als de volgende bamboe worden door mannen getrokken.

## BARONG.

*Barong*-spelen zijn opvoeringen, waarbij als hoofdfiguur een mythologisch dier optreedt. Etymologisch wordt — naar aanleiding van een passage uit een Oudjavaansch gedicht — *barong* wel beschouwd als van *b(h)arwang*, dat dan weer een vervorming van een Sanstkritwoord voor „beer” zou zijn. Naast het gebruik van dit woord als element in de benaming van verschillende tooneelsoorten met mythologische dieren, vindt ditzelfde woord *barong* ook een uitgebreide en verieerende toepassing in de aanduiding van verschillende diermotieven in de houtsnijkunst.

Voor de huidige beschouwing is het echter voldoende er op te wijzen, dat men bij de hier te behandelen tooneelsoorten *barong* moeilijk met „beer” kan weergeven, dat op *barong* als groepsnaam verschillende speciale diernamen nog volgen en dat zelfs verschillende volksspelen, waarbij geen enkel dier optreedt, ook *barong* heeten, zooals *barong landoeng* en *barong bëroetoe*k.

Bij de, reeds naar aanleiding van de *sanghyang djaran* genoemde *koeda kèpang* op Java, komt ook een *barongan* voor.

*Barong kèkèt* (ook wel *barong kèt*, *kèkèk* of *rèntèt* genoemd) is zoowel de meest voorkomende als ook de heiligste vorm. Zeer veel dorpen hebben hun eigen *barong*, maar ook hebben in hetzelfde dorp vaak verschillende tempels nog weer een eigen *barong*. Het *barong*-dier wordt beschouwd als sterk positief-magischkrachtig („wit”-magisch) en geldt als een soort schutspatroon tegen daemonische („zwart”-magische) krachten en invloeden.

Voor al de baard is heilig en magisch krachtig. Water, daarmee in aanraking gebracht, wordt niet alleen als *wijwater* (*toja pangëntas*), doch ook als medicijn gebruikt. Met zulk water worden ook de *ngoerëk*-spelers begoten, om hen weer uit hun trance terug te brengen. De *barong* wordt gespeeld door twee mannen, die het voorlijf en het achterlijf dragen.

Het lijf van de *barong* is versierd met geperforeerd en verguld leer. De vacht is soms gemaakt van witten of zwarten palmvezel, soms van reigerveeren, terwijl ook pauweveeren voorkomen.

Het masker stelt den kop van een mythologisch monsterdier voor, dat zoowel aan de *boma*-koppen der tempelarchitectuur als ook aan die der Chineesche leeuwen herinnert. Aan den hoog opgeheven staart hangt een belletje en hangen ook enkele bonte doeken. Een vierkant spiegeltje is hieraan ook bevestigd.

In China en Japan komen overeenkomstige spelen met mythologische leeuwen voor. Deze dieren zouden daar echter niet oudinheemsch zijn, doch van Boeddhistischen oorsprong. Opvoeringen van *barong kèkèt* worden bij alle mogelijke gelegenheden gegeven.

Religieus gezien is de *barong* de antipode van de *rangda* en heet als zoodanig *banaspati-radja* (vergelijk hierbij het reeds opgemerkte over den *boma*-kop, die ook wel *banaspati* heet, *banaspati* beteekent letterlijk:

„Woud-heer”<sup>1)</sup>). In deze tegenstelling is de barong dan de positieve, gunstige macht, terwijl de rangda, als personificatie van alle heksen, de negatieve, vernielende krachten representeert (Voor een beschrijving van de rangda-figuur zie men later, onder tjalonarang). De climax van het spel is de strijd tusschen deze beide machten, waarbij tenslotte de rangda het verliest, maar nooit gedood wordt. Aan het einde van de opvoering vindt meestal ngoerëk (zie boven) plaats, waarbij de dansers, op de zijde van de barong, aanvankelijk de rangda aanvallen, doch, door haar behekst, bij haar plotseling verdwijnen in plaats van haar zichzelf trachten te doden.

Binnen dit raam worden verschillende verhalen opgevoerd.

Vele voorkomende lampahan zijn: hoofdzakelijk, verschillende versies van het tjalonarang-verhaal (zie aldaar), voorts volksverhalen als: Nang Aprak, Tjëlëdoenginjah, Mèn Montrègan, Balian Batoer, Tjampoer taloeh (talo?), Kaki toewa. Ook mythologische en historische stof, als: Kalikèk, Djajapati, Soedarsana.

In enkele streken wordt dikwijls een voorspel met djaoek- en tëlèk-(sandaran-) maskers gegeven. In weer andere dorpen worden de djaoek-maskers door de verschillende hoofdpersonen der opgevoerde lampahan's gebruikt. Ook worden wel een meer primitieve soort topèng-maskers gebezigd bij het opvoeren der genoemde volksverhalen.

De muziek is g. babarongan.

Barong bangkal (-bangkoeng of -tjèlèng) is een vorm, waarbij het dier een wild zwijn voorstelt. Het lichaam is van zwarte stof gemaakt, waarop witte haartjes geschilderd zijn;

dikwijls heeft het dier een kraag van versche bladeren. Deze barong gaat meestal gepaard met

Barong matjan (in tijgergestalte), waarvan het lichaam vervaardigd is van oranjegele stof met vlamachtige motieven. Ook hierbij worden enkele lampahan's opgevoerd, zooals Gandawati, Praboe Madoera en andere Tantri-verhalen.

De muziek is g. batèlan (gagandjaran) een tot het primitieve toe gereduceerde g. gong.

Barong gadjah (als een olifant) is een nu zeldzaam voorkomende vorm. Het masker is lichtblauw, het lichaam is van blauwgrijze stof met ronde witte vlekken. Deze barong gaat dikwijls gepaard met barong singa (bv. te Pagoetan, Gianjar) of met een djangèr (bv. te Tampak siring, Gianja). De stof zijn Tantri-verhalen.

De muziek is g. batèlan.

Barong singa (in leeuwengestalte) is een variëteit, die haast is uitgestorven.

De muziek is als bij barong gadjah.

Barong lëmboe (als een koe) schijnt thans nog slechts te Boealoe op de Tafelhoek voor te komen.

Barong mëndjangan (hert),

Barong djaran (paard),

Barong tjitjing (hond),

Barong kambing (geit) en.

Barong saé (een soort Chineesche tijger) worden thans niet meer opgevoerd, doch wel bestaan hiervan nog maskers.

Barong poe'oeh (kwartel) is bij Baliërs

<sup>1)</sup> Zie over Banaspati nog: R. Goris, *The Balinese Medical Literature* in ditzelfde nummer van Djâwâ.

nog wel als naam bekend, doch wordt waarschijnlijk niet meer opgevoerd.

Barong gëgombrangan is een thans zeldzaam voorkomende variëteit, waarbij tegenover de barong een léjak (spook) speelt. Deze léjak heet gombrang en is als een rangda gekleed, zijn typisch lange tong heet „sapoeh djagat” (wat den grond veegt, of tot op den grond slepend). Het wordt vermeld bij Van der Tuuk en wordt weleens te Sajan (Gianjar) opgevoerd; aldan (naar men zegt) met een lampahan (verhaal).

Barong blasbas (of -këdingkling) is een spel, waarbij een groep mannen of jongens als apen (uit het Ramajana) gekleed, rondlopen, de toeschouwers najagen, de huizen binnen gaan en kleine gevechten houden. In sommige bergdorpen zijn ze eenigszins op de wijze als de rangda gekleed met lang afhangende witte palmvezels. De opvoeringen vinden in den Galoengan-tijd plaats.

Barong landoeng is een spel met twee meer dan levensgrootte poppen, die een bejaard echtpaar (djërögédé en djëruloeh) voorstellen en telkens door één man gedragen worden. De gebruikte maskers zijn eveneens meer dan levensgroot en hebben een zeer specialen stijl. Deze figuren zingen elkaar typische volksliederen toe, vaak met obscene toespelingen.

De poppen worden meestal in den tempel bewaard; in sommige gevallen, zooals te Sanoer, gelden ze voor zeer heilig. De opvoeringen geschieden vooral in en na den Galoengan-tijd; dan trekken zij rond van dorp tot dorp. De muziek is een speciale gamelan met een kleine fluit.

Plaatselijk komen er verschillen voor: Rondom Dènpasar komen samen met het echtpaar nog andere figuren voor, zooals prinsen en prinsessen.

Dan worden ardja-verhalen opgevoerd, waarbij het echtpaar de bedienderollen spelen. Ook wordt in die streken soms een Tjoepak-verhaal erbij gegeven. In dat geval worden er nog twee spelers aan toegevoegd met de rollen en maskers van Tjoepak en Grantang.

Dawang-dawang is een variëteit van de b. landoeng in het Tabanansche, waarbij de maskers reusachtige raksasas' voorstellen. Deze figuren worden als zeer heilig beschouwd en in de tempels bewaard. Opvoeringen hiervan vinden bij lijkverbrandingen plaats. Op te merken valt nog, dat overigens over heel Bali bij lijkverbrandingen dikwijls tijdelijk gemaakte poppen, eveneens dawang-dawang genoemd, die op een bamboe stellage zijn geplaatst, door dragers in de processie worden meegevoerd.

Barong bëroetok is een merkwaardige ceremonie, alleen van Troenjan (bij het Batoermeer) bekend. De taroena, gekleed in een dos van gedroogde pisangbladeren, dragen zeer primitieve geestenmaskers en zijn gewapend met zweepen, waarmee zij al rondlopende, de toeschouwers trachten te slaan. Zij worden beschouwd als de lijfwacht (bala) van Déwa Ratoe Gédé Pantjering Djagat, den hoofdgod van de poera Panalëman.<sup>1)</sup> De climax is een soort liefdedans tusschen het manlijke en vrouwelijke hoofdmasker. Zonder muziek. Het geheel is wellicht een vruchtbaarheidsceremonie.

Tjalonarang is een opvoering met een gedeeltelijk sacraal karakter. Het is gebonden aan een speciaal verhaal (met kleinere varianten). Het rijk van koning Erlangga wordt onveilig gemaakt door

<sup>1)</sup> Zie nader W. Spies, *Das grosse Fest in Troenjan*, in T. B. G. 73 (1933), p. 220.

een heks met haar leerlingen (Tjalonarang met de sisia). De heks brengt dood en verderf over het land, omdat niemand met haar dochter (Ratna Manggali) wil huwen. Eerst wordt om haar te dooden een Rijksgroote (Pandoeng) op haar afgezonden, doch deze wordt door haar verbrand. Daarna wordt op raad van een priester, Mpoe Pradah, besloten, dat zijn zoon, Bahoela, zal huwen met de genoemde dochter van de heks, om aldus achter de geheime lontars te komen, waaruit de heks haar zwart-magische kracht put. Dit plan lukt en Bahoela krijgt de lontars in handen. Zijn vader vernietigt dan de kracht van de heks door de mantra's (tooverspreuken) op de juiste wijze te lezen.

Bij de uitvoering is een belangrijk onderdeel de dans der zeven leerlingen (sisia), waarmee aangevangen wordt. De kleeding dezer sisias komt in twee vormen voor:

de oudere vorm is met witte baadjes en kains van ouderwetsch inheemsch weefsel en (manlijke) hoofddoeken, die zij op een bepaald moment afzetten om dan met lang lohangend haar weg te dansen; de jongere vorm is met djangèr-kronen en djangèr-costuum (zie aldaar).

De heks komt eerst in natuurlijk-menschelijke gedaante als oud vrouwtje op (altijd gespeeld door een ouden man). Dan volgen de verschillende uitwerkingen van haar macht: menschen sterven, lijken worden begraven, de leerlingen als booze geesten (léjak's) trachten hiervan te eten en kwellen verschillende menschen.

Al deze scènes zijn geheel in het comische gehouden.

Daarop komt de episode van den Rijksgroote (Pandoeng), die haar tracht te grijpen. Een gevecht heeft plaats op de trappen van haar huisje; hierbij heeft zij haar bovennatuurlijke rangda-gestalte aangenomen: uitpui-

lende oogen, manenachtig wild haar, dat haar heele lichaam bedekt, zeer lange, laaghangende borsten, een reusachtige lange, als vlamme tong, die tot aan haar buik neerhangt, lange nagels, terwijl zij in haar hand een magischkrachtige witte doek zwaait.

Bij dit gevecht wint de rangda, Pandoeng wordt verbrand (op het tooneel vlucht hij) en de rangda houdt een triomfdans (toendjang). Vaak eindigt hiermee de opvoering.

Bij een meer volledige opvoering volgt dan nog de scène, waarin Bahoela de verkregen lontars aan zijn vader geeft, en die, waarin Mpoe Pradah de heks na een magische krachtmeting (een door haar verbrande waringin doet de priester herleven) doodt en daarna haar ziel verlost.

De tjalonarang is soms een zuiveringsritus bij epidemieën. Er wordt een speciale muziek bij gespeeld op de g. sēmar pagoelingan (palègongan).

Basoer is een opvoering in ardja-stijl van een echt Balisch verhaal, waarbij de hoofdpersoon (Basoer) in een rangda verandert.

Basoer's zoon, Tigaron, is verliefd op Njoman Karang's dochter, Ni Njoman Sokasti. Dit meisje wordt echter door haar vader gegeven aan Madé Tirta. Hierover vertoornd, gaat Basoer zwarte magie bedrijven en maakt het meisje ziek. Een balian maakt haar echter door zijn groote wit-magische macht gezond. Het spel eindigt daarmee, dat Basoer, in rangda-gestalte, wordt aangevallen door (ng) oerëk-dansers, die hem met krissen verwonden en dooden. Basoer wordt zelden gegeven en slechts in bepaalde streken en dan dikwijls als zuiveringsritus. De muziek is g. ardja.

## Het saeculaire tooneel.

Men zou de stof van de saeculaire tooneelgenres in verschillende groepen kunnen verdeelen: meer historische stof, waarbij *babad's*, vorstelijke chronieken, worden gegeven, verder meer romantisch-historische verhalen, zooals die uit den Pandji-cyclus en meer epische en mythologische onderwerpen: zoowel Hindoeïstische sagen als Mohammedaanse legenden.

Topèng is een zuiver maskerspel. De maskers stellen bepaalde typen voor: den verfijnden koning, met een wit of lichtgeel masker met zachtaardige oogen, de krachtige koningsfiguur, die dikwijls tevens de vijandige is, met bolronde oogen en een donkere, vaak roode, geaatskleur.

De maskers der Rijksgrooten (ministers, generaals, gezanten) zijn krachtig en dikwijls zwaar gesnord.

Dan is er — meer zelden — een verfijnd vrouwenmasker voor de prinses-serol.

De bedienden (*panasar's*, *kěrtala's*) hebben meestal comische half-maskers; zij vervullen de toelichtende en uitleggende spreekrollen, want de hoofdpersonen spelen zwijgend.

Zij hebben, evenals een speciale groep groteske maskers, die verschillende volkstypen voorstellen (*běbondrèsan*), een clownfunctie. Elk masker vereischt een eigen, typeerenden dansstijl.

Bij de verschillende maskers en rollen hooren speciale hoofdtooien. Typische onderdeelen der kleurrijke en pompeuse kleeding zijn korte mouwvesten, lange nauwe broeken en een tot hoog op den borst gedragen *kampoe h (sapoet)*.

Een essentieel bestanddeel van de opvoering is het betreden van het tooneel door een gordijn, dat een soort kleedkamer afscheidt en afsluit van de eigenlijke speelruimte.

De opgevoerde stof is hoofdzakelijk genomen uit Pamantjangah's en Babad's, de chronieken der vorstelijke en oud-adellijke geslachten. Maar ook historische verhalen over het oudere Java, zooals Kèn Angrok, Rangka Lawé, Aria Damar, worden opgevoerd.

De *topèng* wordt vaak als verplichte ceremonie opgevoerd, vooral bij doodenfeesten (*topèng babali*). De muziek is *g. gong*.

Afzonderlijke vermelding ten volle waard is de groep zeer oude maskers, vermoedelijk stammend uit de Madjapaitperiode of uit den ouderen Gèlgeltijd, die in de *poera topèng te Blabatoeh* (Gianjar) bewaard worden. Zij hebben sterk sprekende, persoonlijke trekken, en het wordt gezegd, dat zij verschillende historische figuren, zoowel uit de Singasari-en Madjapaitperiode van Java, als ook uit den ouderen tijd van Bali voorstellen.

Topèng padjègan behandelt dezelfde stof, doch wordt door één persoon gespeeld die, de verschillende rollen na elkander uitbeeldt.

Bij de verwisseling der maskers gaat deze speler telkens van het publiek afgewend zitten; hij neemt dan het vereischte masker, met een wit lapje bedekt, en zet het aldus op.

Dan pas verwijderd hij dit doekje. Deze variëteit heeft alleen plaats bij tempelfeesten en bij huiselijke godsdienstige plechtigheden, als tandenvijlen, huwelijk en dergelijke.

Djaoek is een ander maskerspel, waarvan de gebruikte hooge kronen met neerhangende pauweveeren het meest typeerend zijn. Met wollige banden van garen worden deze kronen onder de kin bevestigd.

De maskers stellen niet bepaalde figuren voor. Zij kenmerken zich door glinsterende paarlemoeren tanden, uitpuilende bolronde oogen, dikke wenk-

brauwen en groote snorren. Bij de oudere vormen, zooals die, welke bij de *barong* (zie boven) voorkomen, spreekt men van *omang-maskers*. Hiernaast komen ook wel *tèlèk-maskers* met een zoetelijklachende uitdrukking voor. De *djaok-(omang-)* spelers dragen lange nagels.

Behalve in de reeds genoemde combinatie met *barong* wordt *djaok* bij dezelfde gelegenheid en met dezelfde stof opgevoerd als de hieronder nog te bespreken *baris malampahan*.

De muziek is: *g. barongan* (*palègongan*) en, meer modern, soms *g. gong*.

*Gamboeh* wordt door de Baliërs beschouwd als het oertype van alle tooneel en alle muziek. Vroeger gold de *gamboeh* bovendien als zeer voornaam en elegant tooneelgenre aan de vorstelijke hoven.

In zijn geheel is de *gamboeh* typisch klassiek en traditioneel, en suggereert nog steeds in bijzondere mate de grootscheheid en pompe der oudjavaansche hoven.

Het eerste opkomen van de hoofdpersonen is aan strenge traditioneele voorschriften gebonden.

a) Zal de vorst (*praboe*) het eerst optreden, dan begint het spel met een *dëman* en een *toemënggoeng*, waarna de *patih* verschijnt. Deze ontvangt dan de *aria's*. Op hun beurt ontvangen dezen den vorst.

b) Vóór de prinses (*Radèn Galoeh* of wel de vorstin *pramaswari*) optreedt, komt eerst één *tjondong* (een oudere vrouwelijke bediende), daarna de vier hofdames (*Pangoenëngan*, *Bajan*, *Sangit* en *Pasiran*), welke gezamenlijk haar meesteres ontvangen.

c) Zal de jeune premier (*Pandji*) de eerste hoofdfiguur zijn, dan treden van te voren de *kanoeroehan*, *kadèhan* en *rangga* op.

Deze ouverture in haar drie vormen is typisch langdurig.

De kleeding is — in overeenstemming met het traditioneele en klassieke karakter van dezen dans — middeleeuwsch en dus eenigszins grandioos en pompeus.

De stof is hoofdzakelijk uit den *Pandji-cyclus*: en verder andere verhalen als *Amad Moehammad*, *Rëngganis*, *Bangbari*, *Malaka* = *Mégantaka*, *Poetri Tjina*, *Ni diah Tantri*, *Tjoepak*.

De muziek is *g. gamboeh*, waarbij soms in koor, soms door een *djoeroetandak* in zeer poëtische taal lof wordt gezongen op de verschillende optredende personen.

*Tjoepak* komt, behalve als tooneelstof bij de juist besproken *gamboeh*, ook nog voor als een zelfstandig variëteit. In dit geval wordt een speciale episode uit dit verhaal gegeven, nl. die, waarin *Grantang* (in plaats van den verwaanden *Tjoepak*) de dochter van den vorst krijgt en deze huwt.

De muziek is *g. sëmarpagoelingan* (*palègongan*).

*Tantri* is in het algemeen en vooral in Noord-Bali een meer moderne opvoering, die een tusschenvorm tusschen *gamboeh* en *ardja* is. In Noord-Bali heeft de *tantri* meer het karakter van een dans, wat vooral tot uitdrukking komt bij het optreden van enkele personen. De stof is zeer vrij.

Uitdrukkelijk zij opgemerkt, dat dit genre — ondanks den naam — niets te maken heeft met de bekende *Tantri*-verhalen. Bedoelde verhalen kwamen vroeger wel voor in *gamboeh* en ouderwetsche *ardja*.

De muziek is meestal *g. sëmarpagoelingan* (*palègongan*), *ardja*, of nog meer modern *gong*.

*Ardja* was vroeger een zuiver zangspel, zonder *gamelan*, met opvoeringen van *Pakang raras*- en *Tantri*-verhalen.

Thans wordt het gespeeld door mannen en vrouwen. Door het feit, dat ook meisjes thans mogen meespelen, is *ardja* een der meest populaire spelen van Bali geworden.

De hoofdfiguren, *Mantri* en *Radèn Galoeh* geheeten, zingen of reciteeren hun rollen.

Een tweede belangrijke vrouwenfiguur, *Likoe* geheeten, speelt, altijd overdreven en grotesk, de rol van een pseudo-*Galoeh*. Als Moeder van een der drie treedt *Limboer* op, die een eenigszins manlijk voorkomen heeft en ook een *sapoet* draagt.

De clowns *Poenta* en *Kěrtala* (*Widjil*), spreken gewoon Balisch.

Typisch zijn ook de hofdames (hetzij van *Radèn Galoeh*, hetzij van *Limboer*), die een essentiele, comische rol vervullen.

De stof is in den regel wel uit *Pandji*-verhalen getrokken, doch wordt voornamelijk gevormd door: *Mantri Kori-pan*-versies, zooals *Pakang raras*, *Bagoes Oembara*, *Poespa lingga*, *Soemantara*, *Bagawan Dawala* (een geheel in *Pandji*-vorm omgewerkt, oorspronkelijk episch verhaal).

Ook echt-epische verhalen als *Salia*, *Abimanie*, *Ragoe* en *Smarandana* worden opgevoerd. Voorts komen Balische stof als: *Adjidarma* en meer religieuze verhalen als *Soetasoma*, *Djajaprana* en *Djapa toean* voor. Zelfs Chineesche vertelsels als *Sampik* en *Toean Wé* worden wel gespeeld en zijn in sommige streken zelfs zeer populair.

Deze zeer ruime keuze van stof hangt ongetwijfeld samen met het populaire karakter, dat de *ardja*, sinds het meespelen van meisjes, op Bali verkregen heeft.

De karakteriseering van *ardja* als „the Balinese opera” door *Miguel Covarrubias* komt ons dan ook als wel treffend en juist voor, men zou zelfs bijna van een operette kunnen spreken.

De huidige muziek is g. *ardja*,

waarbij fluiten, *rěbab* en *těrbana* bespeeld worden.

*Baris malampahan* is een uit de oudere *baris*-soorten ontwikkeld modern tooneelspel, waarbij de hoofdpersonen *baris*-costuum dragen. De hierbij gebruikte costuums zijn bijzonder fraai en met vele vergulde linten (*prada*). Dikwijls worden fluweelen mouwvesten gedragen. Ook de broeken zijn vaak met *prada* bewerkt. De hoofdtooi is versierd met verse bloemen, dikwijls met paarlemoeren bloemblaadjes. Ook worden er vrouwenrollen (*tělèk*) gespeeld, waarbij de spelers een soort *ardja*-costuum dragen. Dikwijls spreken de hoofdpersonen in „*kawi*”-taal, terwijl ook een *panasar* en *kěrtala* (zie *topèng*) optreden. Een essentieel bestanddeel is het betreden van het tooneel, waarbij de dansers om en met beide *pajongs*, die een soort ingangspoort tot het tooneel vormen, dansbewegingen uitvoeren.

De gespeelde stof is meestal uit het *Mahabarata*, soms ook uit het *Ramajana*.

Thans is deze *baris* een der populairste en tevens meest indrukwekkende van alle Balische tooneelgenres.

Aan de bespreking der *wajang*-tooneelgenres dient vooraf te gaan een beschrijving van de verschillende *wajang*-koelit-vormen, zooals die op Bali voorkomen.

*Wajang koelit* is hetzelfde schimmen-spel, als van Java bekend is. Evenals op Java is het een der meest geliefde voorstellingen. Het doek (*kěli*) wordt tusschen twee pilaren van een *balé* geplaatst.

Als verlichting gebruikt men nog steeds de ouderwetsche aarden olielamp (*damar wajang*).

Door het flakkerende licht wordt het spel der schaduwen buitengewoon leven-

dig en krijgt een bijzondere beking. Door het tijdelijk en gedeeltelijk dooven van het licht worden nog bijzondere effecten bereikt. De figuren wijken eenigszins af van de thans op Java gebruikte wajang-koelit en komen in stijl meer overeen met die, welke men vindt op Oostjavaansche tempelreliefs.

Eveneens in tegenstelling met het huidige Java vormt het opstellen der figuren een essentieel gedeelte der opvoering, waarbij dan ook een bepaalde muziek (pamoenghkah) gespeeld wordt.

Nopens de panakawan's (groteske bediendefiguren) valt nog te vermelden, dat zij reeds in het begin van het spel optreden (en niet, zooals op Java, pas in het midden van de opvoering (garagara).

Deze bedienden zijn „rechts”: Twalèn en Měrdah en „links”: Dèlēm en Sangoet. De dalang (d.i. de man, die de poppen hanteert) gebruikt bij het optreden der hoofdfiguren en voor hun gesprekken een oudere Javaansche taal, die het publiek in het algemeen moeilijk kan volgen en die dan ook basa makoelit (verhulde taal) genoemd wordt. Wanneer hij echter de panakawan's laat optreden, bezigt hij gewoon Balisch.

Ook hier laat de oudere generatie zich graag in dien zin uit, dat het huidige geslacht der dalang's — in vermeende tegenstelling met vroegere tijden, — de geïmproviseerde langgerekte clownpassages het wezenlijk verhaal al te zeer laat overwoekeren.

De voorstellingen beginnen later dan op Java en duren ook niet altijd tot den volgenden ochtend.

Bij verschillende tempelfeesten en huiselijke ceremoniën is wajang koelit een verplicht onderdeel.

Wajang koelit parwa ontleent zijn stof uitsluitend aan het Mahabharata, waarvan de achttien boeken parwa heeten.

Doch bij voorkeur worden verhalen opgevoerd uit het Adiparwa, uit den eigenlijken strijd der Barata's, of wel verschillende episoden uit Ardjoena's levensloop.

Niet minder geliefd zijn de avonturen van Ardjoena Sasrabaoe en Boma-episoden.

De muziek is: g. gëndèr wajang, ook wel g. gëndèr dasa genoemd, zonder kěmpoel en zonder trommen.

Wajang koelit ramajana geeft behalve de bekende Rama-stof ook nog vele andere verhalen, waarin apen, daemonen en léjak's optreden, die niet in het klassieke hofgedicht voorkomen.

De muziek hierbij is: g. gëndèr wajang ramajana, waarbij wel kěmpoel en trommen voorkomen.

Wajang koelit tjalonarang voert de reeds behandelde tjalonarang-stof op. Hierbij worden een speciaal stel poppen gebruikt. Door het dooven van de lamp bij het optreden der sisia's en doordat men deze sisia's dan kleine lichtjes (fakkeltjes) laat dragen, worden bij de kerkhofscènes geraffineerd spookachtige effecten bereikt.

Deze voorstellingen gelden als bijzonder magisch en worden ook als exorcistische ceremoniën toegepast.

De muziek is: g. gëndèr (wajang) ramajana of wel g. gamboeh.

Wajang koelit Tjoepak speelt het Tjoepak-verhaal, met gedeeltelijk speciale, zeer groteske poppen. De dalang spreekt hierbij gewoon Balisch en het geheel wordt zeer kluchtig gehouden, zoodat dit genre zeer geliefd is.

De muziek is g. gëndèr (wajang) ramajana, of, een enkel maal, g. gamboeh.

Wajang koelit gamboeh geeft voorstellingen uit de Malat (Pandji-cyclus). De hierbij gebruikte poppen zijn van geheel

anderen stijl dan die van de vorige w. k. en herinneren veel meer aan de Javaansche. Als panakawan treden hier Sěmar, Toeras en andere slechts in dezen cyclus voorkomende figuren op. De muziek is g. g a m b o e h.

Wajang lěmah is een overdag gespeelde vorm van de wajang koelit.

In plaats van de kělir is er tusschen twee dadap-takken een touw gespannen, waaraan de poppen aangeleund worden; er wordt geen lamp bij gebruikt. Ook wordt er altijd laag bij den grond gespeeld. (lěmah beteekent zoowel „daglicht” als „grond”). De stof is uit het Adiparwa.

In Karang-Asěm wordt echter ook wel Malat-stof en zelfs Mohammedaansche verhalen als Amad gegeven; dan spreekt men van wajang gědog of wajang sasak.

De muziek is g. g ě n d ě r wajang.

Parwa zou men het beste kunnen vergelijken met de Javaansche wajang wong. Het is een opvoering van episoden uit de (proza) parwa's van het Mahabarata.

Hierbij valt direct op te merken, dat de verschillende strijdepisoden uit dit epos bij voorkeur als baris of djaoek worden gegeven, terwijl men dan voor parwa vaak liever die episoden kiest, waarin lange gesprekken gevoerd worden. Onder de nog te behandelen Balische wajang wong verstaat men meer bijzonder opvoeringen uit het Ramajana (ook hier geldt de voorkeur voor lange gesprekken. Deze zelfde voorkeur — het moge hier even en passant genoteerd worden — vindt men ook terug bij het ma'basan (gezamenlijk lontarreciet).

In tegenstelling met Java, waar men doorlopende, dagenlange voorstellingen kent, zijn de Balische parwa-opvoeringen veel korter en beperken zich ook in hun stof tot veel kortere episoden.

In den dansstijl vertoont het parwa-tooneel de meeste overeenkomst met gamboeh (zie boven).

Als zang- en spreektaal wordt echter het Oudjavaansch der oude teksten gebruikt, terwijl de panakawan's gewoon Balisch spreken.

Behalve door deze vier panakawan's worden er geen maskers gedragen.

De gěloengan's der hoofdpersonen zijn ontleend aan de wajang koelit-figuren. Niet het heele Mahabarata wordt opgevoerd, doch meer speciaal het huwelijk van Ardjoena met Oeloep(oe)i, zijn huwelijk met Tjitrakanda, zijn roof van Soebadra (de stof van het Ardjoena-wiwaha); het Sakoentala-verhaal, het Karnen van den werelddocean (Bal: Rěboet měrtā), het gevecht tusschen olifant en schildpad (Gadjah kětjapa), het Djaratkaroe-verhaal. Verder Abimanioe-episoden, het stelen van Siti Soendari, Abimanioe's dood, de weduweverbranding, pasatian, van Siti Soendari; Bima's ontmoeting met (Hi) Dimbi; Krěsna's verzoek om de helft van Hastinapoera (Ngodal djěro), de dood van Djajadrata, de twist tusschen Krěpa en Karna, de twist tusschen Salya en Aswatama, enz.

Ook stukken uit het Hariwangsa en het Bomakawya, zooals Samba's huwelijk en Boma's dood.

De muziek is g. g ě n d ě r wajang met kěmpoer en trommen.

Wajang wong is op Bali speciaal het geven van voorstellingen uit het Ramajana. Als tooneelgenre komt het overeen met de juist besproken parwa.

In een ouderen vorm droegen ook de hoofdpersonen: Rama, Laks(e)mana, Wibisana en Sita maskers. Thans hebben slechts de apen, de raksasa's en de panakawan's maskers.

Het optreden van het groote apenleger

is bijzonder indrukwekkend. Ook hierbij worden slechts korte episoden opgevoerd, die echter zeer lang gerekte worden.

In het dorp Mas (Gianjar), dat thans een der beste gezelschappen heeft, wordt deze wajang wong als een verplichte ceremonie op Koeningan opgevoerd.

In andere dorpen wordt het bij tempelfeesten gespeeld. Nog steeds draagt dit tooneelgenre een min of meer sacraal karakter. De muziek is g. gëndèr wajang met kěmpoer en trommen.

Lègong is een dans van twee of drie meisjes; treedt er een derde op, dan speelt zij de bedienderol (tjondong). In dat geval begint de voorstelling hiermee; haar taak is dan om, na een specialen dans, de waaiers te geven aan de beide lègong-meisjes.

De costuums zijn zeer fraai en kostbaar, met veel geperforeerd en verguld leer. Speciaal vallen de lamak's, lange afhangende beffen, te vermelden.

De danseressen dragen voorts prachtige kronen, dikwijls van goud en met juweelen bezet.

Lègong is veel meer zuiver dans dan tooneel. In sommige gevallen is het soms zelfs uitsluitend dans, zooals bij den vlinderdans (koepoe taroem), den reigerdans (koentoel) of een apendans (djobog).

Het opvoeren van bepaalde lampahan komt echter ook voor. Verhalen zijn dan: het gevecht tusschen Soebali en Soegriwa, de Smarandana (in dit laatste geval wordt een Rangdamasker gebruikt om Batara Siwa in zijn daemonischen vorm (moertian) uit te beelden); Lègod bawa (=Ling-godbawa), Tjalon-arang, en vooral Lasem (een Mala-t-episode), waarbij de kraaienfiguur gespeeld wordt door de tjondong met vleugels.

Tijdens den dans vervullen de danseressen voortdurend andere rollen. Deze rolwisseling begrijpt de toeschouwer slechts uit de toelichtingen van den

djoeroe tandak. Deze zit tusschen de orkestleden en vervult de dalang-functie. Hij bezigt verschillende soorten van reciet, waarbij men onder sabda verstaat het prozagedeelte van het verhaal, door hem gezegd; sanadaran zijn lofzangen op de dansers en ook poëtische zedelessen; oetjapan zijn de gesprekken, door hem, in plaats van de danseressen, gevoerd.

De muziek is g. sěmar pagoelingan (palègongan).

Nandir was de oudere vorm van lègong, gespeeld door jongens in lègong-kleeding en begeleid door g. sěmar pagoelingan of wel g. kěmbang kirang (ook tjoemang kirang, sěkar kirang).

Djogèd is een dans van één, soms twee meisjes, die meestal eerst een soort lègong-dans uitvoeren, in lègong-kleeding.

Daarna volgt een wervingsdans met mannen uit het publiek; het dansen der mannen heet ngibing. De typische hoofdtooi der dansers wordt gekenmerkt door blaadjes van witte stof gemaakt, die het achterstuk van dezen hoofdtooi bedekken. Dit gebruik moet wel beschouwd worden als een in de vlakke toegepaste vervanging van werkelijke bloemblaadjes, zooals die nog steeds in de bergdorpen gedragen worden.

De muziek is g. padjogèdan (bamboe instrumenten).

Bij een thans nog in Tabanan voorkomenden ouderen vorm wordt de g. sěmar pagoelingan gebruikt.

Gandroeng is een aan djogèd gelijke dans van kleine jongens, als meisjes gekleed. Het verloop is ook hetzelfde.

De muziek is: g. padjogèdan.

Djogèd gěgoedèn is een oudere, thans niet meer bestaande vorm van djogèd; de dansmeisjes behoorden aan den vorst

zelf en mochten niet door het publiek geliefkoosd worden.

Hierbij trad een soort hansworst, gekleed als een panakawan, op, goedroeg geheeten, die frivole gesprekken met de danseressen voerde. De muziek was: g. sěmar pagoelingan.

---

In het Tabanansche komen nog enkele andere vormen van djogèd voor, die speciale namen dragen:

Lèko zou volgens Van der Tuuk een soort van sanghyang-dans van vrouwelijke balian's zijn en speciaal in Mengoewi voorkomen. In het Tabanansche is het echter een djogèd van twee meisjes, waarmee twee mannen dansen (ngibing).

Muziek: g. padjogèdan, in vroegeren tijd: g. sěmar pagoelingan.

Olèg werd reeds beschreven als een tempeldans in het Karang-Asemsche. In het Tabanansche is het ook weer een soort djogèd, waarbij ook ngibing plaats heeft.

De muziek is dan: g. padjogèdan.

Adar is alweer een Tabanansche vorm van djogèd, waarbij het merkwaardige is, dat de meisjes op de schoot der mannen gaan zitten en ook boekjes verkopen. Volgens Van der Tuuk's zeer korte en niet geheel duidelijke toelichting zou het een dans van twee zeer jonge meisjes geweest zijn, waarmee men mocht dansen, doch die niet gekust mochten worden. Deze meisjes zouden daarbij ook zingen. Hij geeft als synoniemen „lèko" van Gianjar en de boven reeds besproken sanghyang djangèr!

Thans is de muziek: g. padjogèdan of g. sěmar pagoelingan.

Djogèd boengboeng komt eveneens in

het Tabanansche voor. Het is een zeer fijne dans van meisjes in tempelkleeding, waarbij merkwaardig is, dat de muzikale begeleiding gevormd wordt door een soort rhythmisch stampen (ontjang-ontjangan) dat eveneens ook wel als een zelfstandig soort vermaak voorkomt, waarbij de rijst in de rijstblokken gestampt wordt en de verschillende wijzen dan afzonderlijke namen hebben.

Dit geschiedt door een aantal vrouwen, (een enkele maal ook wel mannen). Hierbij staan deze op een rij achter een soort houten raam, dat met snijwerk versierd is en op wielen is geplaatst. Met ronde bamboe's (boengboeng) van verschillende lengte en toonhoogte wordt op een houten plank gestampt. Aan de voorzijde van dit raam dansen dan 4 of 6 meisjes in één rij, terwijl bovendien nog twee andere, bijzonder mooi gekleede en jongere danseresjes tegenover elkaar een soort gabor uitvoeren. Eenige jaren geleden was deze dans een mode geworden, nu komt hij nog slechts in enkele dorpen voor.

Djogèd malampahan is evenals baris malampahan een vorm van djogèd, waarbij bepaalde verhalen worden opgevoerd, o.a. Tjalonarang en ook Malat-stof. Het komt voor in Sělat (Bangli) en vandaar overgenomen thans ook in Malèt (in de Gianjarsche bergstreek).

---

Kěbiar (kěbiang) is een moderne vorm van gamělangong-muziek, waarbij een solo zitdans wordt opgevoerd door een jongen. De oorspronkelijke samenstelling van het orkest heeft zich hierbij sterk gewijzigd. Ook wordt dit orkest (g. gong kěbiar) anders opgesteld en wel zoo, dat de spelers aan de drie zijden van een opgelaten ruimte zitten, waarin dan de dans plaats vindt.

De dans is zuiver illustratief en volgens de verschillende stemmingsscale der muziek. De muziek is een potpourri



LEGONG



(Chiché K. P. M.)



DJANGER



(Cliche K. P. M.)

van verschillende oudere en jongere melodieën.

De jongen is getooid met een fraaien, kleurigen en vergulden hoofddoek, waarin vaak een gouden bloem is gestoken. Soms draagt hij een nauwsluitend mouwvest met een borstband en een zeer lange kain, die echter in de breedte wordt gedragen en aldus een lange slip vormt, die een belangrijke rol in den dans vervult.

Lègong gong. Bij soortgelijke muziek wordt in Noord-Bali gedanst door twee meisjes met (manlijke) hoofddoeken (lè-gong), strak gewonden borstwindsel en korte zwarte kain. Voor hun schoot hangt een soort ronde schootlap, met borduursels en franje versierd.

Een minder fraaie noviteit is, dat zij soms hierbij lange witte kousen dragen.

Lègong angkloeng is een zeer recente noviteit van Noord-Bali, die sinds kort ook reeds Zuid-Bali bereikt heeft (o.a. Tabanan en Kamasan). De muziek is een op een gewijzigde gamèlan angkloeng gespeelde Kěbiar. In sommige orkesten met moderne aspiraties wordt een volledige vijf-tonige schaal gebruikt. De dans is min of meer als bij lègong gong.

Djangèr is een zuiver saeculaire dansvorm, die echter ontwikkeld is uit de vroeger beschrevene sacrale sanghyang djangèr.

Het wordt uitgevoerd door jongens (tjak) en meisjes, die een carré vormen, waarbij meisjes tegenover meisjes en jongens tegenover jongens zitten. Midden in dit carré zit de dag, die bewegingen van verwondering en schrik uitvoert en bovendien door den kreet „dag” de verschillende fasen doet beëindigen.

Het begint met een sterk rhythmisch en gesyncopeerd gezang en in koor

geuite korte kreten der jongens, gepaard met onderling gelijk gerichte gestes der handen en bewegingen van het bovenlichaam. Een typisch element hierbij is het ook zeer rhythmische, als in een soort trance, schokken en schudden van bovenlichaam en schouders, dat met de kètjak van de sanghyang (zie aldaar) nauw verwant is.

Dit wordt afgewisseld door een liefelijk en vroolijk gezang der meisjes. De inhoud dezer versjes heeft zeer weinig dieperen zin; het zijn typische, een enkel maal bedekt-frivole, volkswijsjes. Merkwaardig is echter, dat ieder liedje tweemaal wordt gezongen, waarbij het tweede gezang een quasi-vertaling van het eerste is. Ook voeren de jongens op elkaars schouders klimmende, gymnastisch-acrobatische standen uit, zooals pyramiden, poortgebouwen en nog meer gecompliceerde figuren, die zij van militaire exercities, circusvoorstellingen of ook wel de Maleische opera moeten hebben afgekeken.

Uit de rijen der meisjes treden enkelen naar voren tot een dans, waarna zij weggaan om zich te verkleeden voor het volgende gedeelte.

Na een pauze begint dan de opvoering door deze meisjes van een of ander verhaal in ardjastijl.

De overgebleven meisjes en alle jongens begeleiden in zeer geslaagde aanpassing door zang en bewegingen het spel. De dag vervult hierbij vaak de rol van den panasar (bediende).

Over de kleding valt het volgende te vermelden: het oudere costuum was voor de meisjes kleurige kains, borstdoeken, geperforeerde buffelleeren kragen met franje en over den ontblooten schouder geslagen slèndangs, dus een soort tempelkleding. Op het fraai opgemaakte haar worden hooge waaier-vormige bloemenkronen met trillende lametten gedragen. Het is dezelfde oudinheemsche hoofdtooi, die ook de Rijstgodin (Déwi Šěri, tjili) draagt.

Ook de *sisia*'s uit de Tjalon Arang hebben deze hoofddracht.

Een meer nieuwerwetsche gewoonte is het dragen van kleurige *k a b a j a*'s.

Oorspronkelijk droegen ook de jongens tempelkleeding: ontbloote schouders en *s a p o e t*. Thans dragen ze hemden, epauletten en platliggende geborduurde kragen of borstlappen met allerlei glinsterende opsmuk en zilveren franje. Verder korte broeken en vaak voetbalkousen.

Nam enkele jaren geleden de *d j a n g è r* een bijna epidemischen omvang aan, in de laatste jaren leeft hij nog slechts, wat Zuid-Bali betreft, in enkele dorpen voort.

In Noord-Bali blijkt de *d j a n g è r* thans weer op te leven. Hierbij komen echter enkele afwijkingen voor: bij den aanvang komen de meisjes paarsgewijze dansend op. De jongens (*t j a k*) voeren, afwisselend met alle meisjes, een soort reidans uit. Er ontbreekt een *d a g*.

De muziek is *g. a r d j a* (met kleine afwijkingen); in Noord-Bali meestal *g. p a l è g o n a n*.

Djangèr stamboel is een 'gemoderniseerde variëteit van de gewone *d j a n g è r*. De spelers dragen Europeesche kleeding als jassen, dassen, lange broeken en schoenen; bij voorkeur zwarte brillen.

De meisjes treden als chorus-girls in korte rokken (of doorzichtige gazen jurkjes) op, dan wel in matrozenpakjes, en dragen lange witte kousen.

Zij zingen Maleische, Hollandsche, ja zelfs Engelsche liedjes, begeleid door een soort jazzband-orkest.

Er komen zeer uitvoerige entreactes bij voor, in trant van de Maleische opera (*s t a m b o e l*).

Djègog is een alleen in Djembrana voorkomend modern volksspel, opgevoerd door meisjes en jongens en begeleid door een bepaald, eveneens *d j è g o g* geheeten, uitgebreid bamboe-orkest.

Vroeger droegen de jongens Polyneesisch aandoende schorten van palmvezel, en hadden de meisjes een eenvoudig adatcostuum. Afwisselend zongen de meisjes en voerden de jongens een soort *p è n t j a k* uit.

Hieraan deden ook achtereenvolgens alle orkestspelers mee, op die wijze, dat de voorste rij begon te dansen, terwijl dan alle volgende rijen één plaats naar voren schoven, totdat tenslotte de spelers der voorste rij weer op hun plaats waren teruggekeerd.

Thans is dit spel geheel onder den invloed van de Maleische opera gekomen, zelfs zoo zeer, dat de meisjes in korte broeken *p è n t j a k*-gevechten met zwaarden uitvoeren, en de jongens in lange broeken, jassen, dassen, zwarte brillen en zware snorren optreden.

---

Er komen op Bali ook zuivere gevechten voor, die men eerder onder volksspelen zou kunnen rekenen.

Gèboeg (Èndé) is een tweegevecht van mannen, waarbij de vechters in twee kampen verdeeld zijn, waaruit telkens één strijder naar voren treedt. De vechtenden zijn gewapend met bamboe of rotan stokken (*p è t j o e t*) soms verzwwaard met lood en een schild (*t a m i a n g* of meer speciaal *è n d é*) van gevlochten bamboe of van leer.

Het gevecht vangt aan met een soort krijgdsans en eindigt hiermee ook dikwijls. Er wordt gepoogd elkaar te raken. Het publiek, dat enthousiast wordt, vuurt beide partijen aan. Thans nog in het Karang-Asemsche en wel van Sasaksche, zoo niet van nog meer Oostelijke origine.

De muziek is *g. g è b o e g* (*g è b o e g* is een speciaal soort trom).

Karé is eveneens een tweegevecht van mannen. Hierbij is men gewapend met een bosje gedorende pandanbladeren en

een schild, van rotan gevlochten. Overigens verloopt dit tweegevecht geheel als de g ě b o e g. Ook hier wordt getracht elkaar den rug te verwonden.

Het wordt alleen gegeven bij o e s a b a-feesten in het dorp T ě n g a n a n (K.A.). De muziek is g. s a l o e n d i n g.

P ě n t j a k is een algemeen Indonesisch worstelen. Als dans onder de Hindoe-Bali ě r s dateert het van de allerlaatste jaren. Vroeger was het alleen bekend onder de B a l i s ě l a m (Mohammedaansche Bali ě r s), doch werd door de Hindoe-Bali ě r s met reserve beschouwd. Nu het ook door Hindoe-Bali ě r s opgevoerd wordt, is het meer gestyleerd tot een spiegelgevecht. Bijzonder uitgewerkt worden de k ě m b a n g a n, gestyleerde

tusschenbewegingen, die een overgang vormen tusschen gevecht en dans. Men pleegt over het p ě n t j a k eenigszins geheimzinnig te doen en meent, dat feitelijk bepaalde mantra's amuletten of andere magische middelen een vereischte zouden zijn. Het wordt met muziek opgevoerd, en dan met een primitief orkest, waarin ook een t ě r b a n a, een soort Mohammedansche trom, meespeelt, die eveneens bij a r d j a gebruikt wordt. In Noord-Bali wordt het met een geheel ander orkest begeleid, waarbij geen t ě r b a n a doch wel fluiten meespelen. Zeer merkwaardig is nog, dat dit p ě n t j a k ook plaats vindt bij feesten in den tempel M ě n j ě t i (te Singaradja; dit is echter een p o e r a p a m a k s a n, een „vrijwillige" tempel).

# Alphabetisch Register.

(voornamelijk van dansnamen).

adar	224	— saé	215
ardja	216, 219, 220	— singa	215
badjra (baris —)	208	— tjèlèng	215
bangkal (barong —)	215	— tjitjing	215
bangkoeng (barong —)	215	basoer	217
baris	206, 222	bédil (baris —)	208
— badjra	208	běroetoek (barong —)	214
— bédil	208	biasa	206
— dadap	207	blasbas (barong —)	216
— dēmang	208	boengboeng (djogèd —)	224
— dërma	207	boengboeng (sanghyang —)	212
— djangkang	208	dadap (baris —)	207
— djodjor	208	dag	225, 226
— djoental	208	dangkloek (sanghyang —)	211
— gajoeng	207	dawang-dawang	216
— gèdé	207	dédari (sanghyang —)	210, 211
— goak	208	déling (sanghyang —)	210, 211
— irěngan	209	dēmang (baris —)	208
— kěkoepoe	209	dërma (baris —)	207
— loetoeng	209	déwa (sanghyang —)	210
— malampahan	209, 219, 220, 224	djangèr	212, 215, 225, 226
— noeri	208	djangèr (sanghyang —)	212
— omang	207, 208	djangèr stamboel	226
— panah	207	djangkang (baris —)	208
— pèndèt	207	djaoek	218, 219, 222
— polèng	207	djaoek (— masker)	215
— prèsi	207	djaran (barong —)	215
— tamiang	207	djaran (sanghyang —)	211, 214
— tèkok djago	207	djègog	226
— tjěkoetil	207	djobog	223
— tjënděkan	206, 207	djodjor (baris —)	208
— tjěrěkkoak	208, 209	djoental (baris —)	208
— tjina	208	djogèd	206, 210, 223, 224
— toembak	207	— boengboeng	224
— toenggal	208	— gěgoedèn	223, 224
— topèng	207	— malampahan	224
barong	211, 214, 215, 218	ěmbat-ěmbatan	209
— bangkal	215	èndé	226
— bangkoeng	215	gabor	206, 209, 210, 224
— běroetoek	214, 216	gadjah (barong —)	215
— blasbas	216	gajoeng (igěl —)	205, 207
— djaran	215	gamboeh	208, 219, 222
— gadjah	215	gamboeh (wajang koelit —)	221, 222
— gěgombrangan	216	gandroeng	223
— kambing	215	gěboeg	226, 227
— kědingkling	216	gèdé (baris —)	207
— kèkèk	214	gèdog (wajang koelit —)	222
— kèkèt	206, 214	gěgoedèn (djogèd —)	223, 224
— kèt	214	gěgombrangan (barong —)	216
— landoeng	214, 216	goak (baris —)	208
— lěmboe	215	goedroeg	224
— matjan	215	igěl gajoeng	205
— mëndjangan	215	igěl panah	207
— poeoh	215, 216	igěl wajah	205
— rěntèt	214	irěngan (baris —)	209

kambing (barong —)	215	ramajana (wajang koelit —)	221
karé	226, 227	rangda	214, 215, 216, 217
këbiang	224, 225	rèbong	206
këbiar	224, 225	rëdjang	206, 209, 210
këdingkling (barong —)	216	rëntèt (barong —)	214
kèkèk (barong —)	214	saé (barong —)	215
kèkèt (barong —)	214	sandaran (— masker)	215
këkoepoe (baris —)	209	sanghyang	209, 210, 224, 225
këmbangan	227	— boengboeng	212
kèt (barong —)	214	— dangkloek	211
kètjak	210, 212, 213, 225	— dëdari	210, 211
kidang (sanghyang —)	212	— déling	210, 211
koekoel-koekoelan	213	— déwa	210
koentoel	223	— djangèr	212
koepoe taroem	223	— djaran	211, 214
landoeng (barong —)	214, 216	— kidang	212
lègong	210, 223	— mëmëdi	211, 212
lègong angkloeng	224	— panjalin	211
lègong gong	224	— sèngkrong	212
lèko	224	— tjèlèng	211
lëmah (wajang koelit —)	222	sasak (wajang koelit —)	222
lëmboe (barong —)	215	sèngkrong (sanghyang —)	212
loetoeng (baris —)	209	singa (barong —)	215
maboeang	205, 206	stamboel (djangèr —)	226
— déwa	205, 206	tamiang (baris —)	207
— kalah	206	tantri	219
malampahan (baris —)	209	tèkok djago (baris —)	207
malampahan (djogèd —)	224	tèlèk	220
matjan (barong —)	215	tèlèk (— masker)	215, 219
mawidèn (— sèkaa)	213	tjak, zie djangèr	225, 226
mëmëdi (sanghyang —)	211, 212	tjalon arang	215, 216, 217
mëndèt	206, 207, 209, 210	tjalon arang (wajang koelit —)	221
mëndjangan (barong —)	215	tjèkoetil (baris —)	207
mëntjak zie pëntjak	208	tjèlèng (barong —)	215
nandir	223	tjèlèng (sanghyang —)	211
narat	206	tjëndëkan (baris —)	206, 207
ngibing	223, 224	tjërëkkoak (baris —)	208, 209
ngoenjing	206	tjina (baris —)	208
ngoerëk	206, 209, 214, 215, 217	tjitjing (barong —)	215
ngrèdag	213	tjoepak	219
njoeriga	206	tjoepak (wajang koelit —)	221
noeri (baris —)	208	toembak (baris —)	207
olèg (K. A.)	210, 224	toendjang	217
olèg (Tab.)	210, 224	toenggal (baris —)	208
omang (baris —)	207, 208	topèng	218
omang (— masker)	219	topèng (baris —)	207
pamëndak	209	topèng (— masker)	215
panah (baris —)	207	topèng (— padjègan)	218
panah (igël —)	207	wajah (igël —)	205
panjalin (sanghyang —)	211	wajang koelit	220, 221, 222
parwa	222	— — gamboeh	221, 222
parwa (wajang koelit —)	221	— — gëdog	222
pasraman	206	— — lëmah	222
pëndèt, zie mëndèt	207	— — parwa	221
pëndèt (baris —)	207	— — ramajana	221
pëntjak	226, 227	— — sasak	222
poeoh (barong —)	215, 216	— — tjalon arang	221
polèng (baris —)	207	— — tjoepak	221
prang déwa	206	wajang wong	222, 223
prèsi (baris —)	207		

# BARONG

von

HANS NEUHAUS.

Das Dorf Singgi, nicht weit von Sannur, hatte sich vor vielen Jahren einen Barong gemacht, dessen Fell ganz aus Krähenfedern war. Eine Gottheit hatte dem Dorf zu den Federn verholfen indem sie einem Priester im Traume einen Baum zeigte auf dem unzählige Krähen sassen. Man ging am nächsten Tag auf die Suche und fand wirklich den Baum mit den Krähen, die dann ihre Federn für den Barong lassen mussten.

Da das Dorf ein paar gute Tänzer hatte, war die Barong-Aufführung gerne gesehen und die Vereinigung wurde oft von umliegenden Dörfern gebeten, Gastspiele zu geben und so wurde sie gross und reich und viele Dörfer beneideten Singgi um seinen Barong.

Ein sehr begüterter und angesehener Brahmane, in Taman, das zwischen Singgi und der See liegt, kam auf den naheliegenden Gedanken auch einen Barong machen zu lassen, wodurch er sein und seines Dorfes Ansehen erhöhen konnte.

Zu jener Zeit nun ging ein Mann aus diesem Dorf abends am Strand entlang um im Tempel zu beten.

Da fand er ein grosses Stück Holz das die See an den Strand gespült hatte, und das merkwürdig leuchtete. Das musste besonderes, magisches Holz sein, und da der Finder auch etwas vom Holzschnitzen verstand, nahm er den Klotz mit nach Hause, besprach sich mit dem Priester und schnitzte daraus die Maske des Barong. Der reiche Brahmane entschloss sich jetzt entgültig zur Anschaffung eines Barong-Spieles und von rund zweitausend Gulden bestritt

er die Ausgaben für die Musikinstrumente, die Kostüme, Masken, Fahnen und Schirme und was sonst noch alles nötig war. Es wurde eine Barong-Vereinigung gegründet und der reiche Brahmane wurde das Haupt der Vereinigung.

Dass die Gottheiten dieser neuen Vereinigung wohlgesinnt waren liess sich daran erkennen dass sie noch ein zweites Mal leuchtendes Holz anspülen liessen, wovon drei Rangda-Masken geschnitzt wurden.

Monate lang dauerte es bis der vergoldete Lederschmuck des Barong fertig war, die Holzteile des Gamelan und all die Kostüme. Unterdessen wurde fleissig geübt, erst an alten und dann an den neuen Instrumenten in einem dafür neu gebauten Schuppen. Jeden Vormittag, wenn es zur Feldarbeit schon zu warm geworden war und jeden Abend, wenn die Frauen mit ihrer Hausarbeit fertig waren und auf die Kinder aufpassen konnten, kamen die Mitglieder zusammen um die Melodien einzuüben und die Tanzbewegungen zu lernen.

Bald wurde das Barong-Spiel von Taman weit und breit bekannt. Obwohl das Fell des Barong nicht aus einem so seltenen Material gemacht war wie das in Singgi, sondern nur aus den weissen langen Fasern des Braksokbaumes, so war doch der Klang des Gamelan besonders schön und die Tänzer waren auch nicht die schlechtesten. Selbst für den Hof eines Prinzen wurden sie wiederholt gebeten zu spielen.

Dieser schöne Erfolg hatte aber merkwürdige folgen für das Dorf. Die Vereinigungen von anderen Spielen wurden von dieser neuen, angesehenen Barong-

Vereinigung ganz in den Hintergrund gedrückt und die Mitglieder verloren die Lust an ihren Spielen die kaum mehr gefragt wurden, traten grossenteils der Barong-Vereinigung bei und vergassen ihre ursprünglichen Spiele. In den letzten Jahren aber ist das Dorf sehr verarmt und wenn irgend ein Fest ist, ist kein Geld da um ein Spiel aus einem anderen Dorf aufführen zu lassen und es bleibt dem Festgeber nichts anderes übrig als den Barong seines eigenen Dorfes aufführen zu lassen, wofür er nur sehr wenig oder auch gar nichts zu bezahlen braucht. So kommt es dass jetzt in Taman der Barong bei allen möglichen Gelegenheiten gespielt wird, während dies Spiel in anderen Dörfern nur dann aufgeführt wird wenn viele Leute erkranken oder ein bestimmter Tag es ratsam erscheinen lässt.

#### Die Aufführung:

Die Dorfstrasse kommt schnurgerade vom Meer herauf und da das Land ein wenig geneigt ist, sieht man die See schon vom Dorf aus, leuchtend blau mit den weissen Streifen der Brandung draussen am Korallriff, ein kleiner Ausschnitt, umrahmt vom Grün der Kokospalmen die an der Strasse stehen. In der Mitte des Dorfes treten die Mauern der Gehöfte auf beiden Seiten zurück und bilden so einen grossen freien Platz. Auf der einen Seite steht ein fast hundertjähriger Waringinbaum, der besonders hoch gewachsen ist und auf der anderen Seite steht das grosse Eingangstor zu den Höfen der vornehmsten Brahmanenfamilie des Dorfes. Dort wohnt auch das Haupt der Barong-Vereinigung, der den Barong von seinem Vater erbte.

Unter der Waringin sitzen die Gamelanspieler an ihren Instrumenten im Schatten der Nachmittagssonne. Zum Zeitvertreib spielen sie einige Melodien denn die Tänzer sind noch nicht fertig gekleidet. Der Barong steht schon da, abgewendet, am östlichen Ende des

Aufführungsplatzes, zwischen zwei hohen bunten Sonnenschirmes. Sein Kopf ist bedeckt mit einem weissen Tuch; damit ist angedeutet dass der Barong noch nicht spielt, noch nicht da ist. Er wird getragen von zwei Jungen die nach kurzer Zeit von zwei anderen abgelöst werden, denn die Maske ist sehr schwer und unter dem dicken Fell ist es gehörig heiss. Eine Frau bringt ein paar Opfer: Flechtereien aus jungen Kokosblättern, Blütenblätter, einige Speisopfer und geweihtes Wasser. Ein Priester nimmt ihr die Opfer ab, nimmt das Tuch von der Maske des Barong und opfert vor ihm auf einer kleinen Matte unter Gemurmeln von heiligen Formeln.

Zwei Tänzer übernehmen jetzt von den Trägern den Barong und fangen an zu tanzen. Es dauert eine ganze Zeit bis sich der Barong entschliesst sich umzudrehen und noch viel länger bis er sich auf den Platz hinauszugehen entschliesst. Immer wieder erwecken die Schirmträger seine Unzufriedenheit, entweder halten sie die Schirme zu recht oder zu schief oder er beanstandet die Körperhaltung. Misstrauisch wittert er in die Gegend, als müsste er sich überzeugen dass im Dorfe Alles in Ordnung ist, bestaunt wieder die Schirme, schaut wo dies oder jenes Geräusch herkommt, beschaut sich aufmerksam die Zuschauer. Ist er endlich draussen, fühlt er sich sehr wohl, klappert mit den Zähnen, tanzt und räkelt sich vor Wohlbehagen. In der Erzählung des Dorfes ist er Gott Indra, der in seinem Garten wandelt und schaut ob alles in Ordnung ist. Dann geht er wieder weg, das heisst er stellt sich wieder abgewendet zwischen die beiden Schirme. Von der anderen Seite kommen jetzt die vier „Sandaran“ angetanzt, mit Fächern in der Hand. Das sind Schmetterlinge, die im Garten Indra's herumfliegen und die Blumen verderben. In zarten Bewegungen tanzen sie eine Zeitlang herum und setzen sich dann an den Wegrand. Wieder erscheint

Indra, der sich in diesem Zwischenspiel sehr für den Gamelan zu interessieren scheint, besonders die Trommel gefällt ihm. Nachdem der Barong wieder „verschwunden“ ist, erscheinen die „Djauk“, vier Gärtner, die von Indra beauftragt sind, für seinen Garten zu sorgen. Schon von Weitem haben sie gesehen dass die Blumen ruiniert sind und kommen drohend ihre Arme in der Luft fuchtelnd näher. An den Fingern haben sie ellenlange Fingernägel. Im Gegensatz zu den ewig lächelnden Masken der Sandaran haben die Djauk sehr würdevolle Masken mit Glotzaugen. Die Schmetterlinge springen auf, wie die Gärtner kommen um sie zu töten und alle zusammen tanzen sie die Verfolgung und setzen sich dann alle hin. Jetzt kommt Indra wieder um nachzusehen was da in seinem Garten los ist, sieht dann dass die Gärtner die Schmetterlinge verfolgen, tanzt bei der einen Partei und dann bei der andern um sie zu versöhnen, denn er hat die Schmetterlinge gern und möchte nicht dass die Gärtner sie wegen ein paar Blumen töten. Indra geht wieder weg und Gärtner und Schmetterlinge ziehen versöhnt ab nachdem sie kurz in einem Gruppentanz sich gegenseitig ihre Freundschaft versichert haben.

Nach diesem Vorspiel wird vor den Barong eine grosse Matte gebreitet, auf die sich einige ältere und jüngere Leute setzen, die später in Besessenheit kommen.

Es tritt nun die „Rarung“ auf, mit zierlichen Bewegungen kommt sie ange tänzelt. In ihrer roten Kleidung und der roten Maske mit langen Reisszähnen sieht sie gefährlich aus. Es ist eine junge Frau, eine Schülerin der Rangda, bei der sie Schwarze Magie lernt. Sie weiss schon so viel, dass sie selbst töten kann. Einst hatte sie mit Rangda zusammen Tod und Verderben im Lande „Kediri“ gestiftet. Da sie gehört hat dass Rangda neue Pläne im Schilde führt, näm-

lich das Land des Königs Erlangga zu verderben, ist die Rarung nun auf dem Wege nach dem Friedhof um dort durch Versenkung ihre magische Kraft zu verstärken. Laut schmäht und droht sie dem König Erlangga und kommt so zum Friedhof. In der Mitte des Aufführungsplatzes bleibt sie stehen, bedeckt mit einem weissen Tuch ihr Gesicht und betet.

Es hat aber der König Erlangga seinen Reichsverweser ausgeschickt um zu erkunden, wer der Rangda hilft, seinem Lande Unglück zu bringen. Um unerkannt durch das Land streifen zu können hat er sich in einen Barong verwandelt. So kommt er auch in die Nähe des Friedhofs, wo die Rarung in Versenkung ist. Da riecht er den süssen Duft, den alle Schwarze-Magie Treibenden ausströmen und geht in den Friedhof um zu sehen wer da wohl ist.

Der Barong kommt jetzt sehr leise und vorsichtig angetanzt, wittert in die Luft und schleicht sich von hinten an die Rarung. Er erkennt sie und wird sehr böse und will sie totbeissen. Bei den ersten Bissen schreckt die Rarung aus ihrem Gebet, erkennt den Reichsverweser und läuft schreiend und heulend weg, der Barong ihr hinterdrein, beisst sie immer wieder bis er umkehrt um zurückzukehren zu seinem König um ihm zu berichten was er gesehen hat.

Während dieser Scene ist die Rangda gekommen und hat sich mit dem Rücken dem Spiel zugekehrt am anderen Ende des Platzes aufgestellt, den Kopf mit einem weissen Tuch bedeckt. Wie sie die Rarung wehklagend kommen hört, nimmt sie das Tuch vom Kopf, dreht sich zittrig und wackelig um und fragt: „was flennst du und läufst weg vor dem Abgesandten des Königs, du hast dich doch früher nicht gefürchtet!“ Die Rarung antwortet ihr klagend, dass sie zu schwach sei um es gegen den Reichsverweser aufzunehmen. „Geh in mein Haus, Rarung, zu meiner Tochter



BARONG.

Teekening van Ida Bagoes Kettoet Rai, Sanoer.



Ratna-Manggali, dann will ich allein gehen um den Barong zu töten!" Die Rarung tanzt noch einmal über den Platz und schimpft auf den Barong. Dann geht sie weg.

Die Rangda nimmt jetzt in jede Hand eine der langen roten Wimpel, die mit ihr aus dem Tempel gebracht worden waren, hält sie gekreuzt schräg vor sich hin und läuft in langen Sprüngen bis zu Mitte des Platzes, begleitet von den Wimpelträgern und einem Mann der einen weissen Schirm trägt. Sie ist nun zum Friedhof „geflogen" und da verlassen sie die Leute mit den Wimpeln und dem Schirm. Sie sucht nach dem Barong, der aber schon unterwegs zu seinem König ist. Suchend und drohend tanzte sie herum mit wackeligen Knien, schimpft und kratzt sich, da sie Läuse hat, reibt sich an einem Baum und stellt sich dann in die Mitte des Platzes. Sie will durch ihre magische Kraft den Barong zwingen dass er zurückkommt. Sie deckt sich ihr weisses Tuch über den Kopf um sich zu versenken und bleibt so stehen.

Gegen seinen Willen kommt jetzt der Barong wieder zurück auf den Friedhof. Er sieht da jemanden stehen, kann aber nicht erkennen dass es die Rangda ist, da sie sich mit ihrem magischen Tuch unkenntlich gemacht hat. Der Barong denkt, dass es eine gewöhnliche Hexe ist, geht auf sie zu und beisst sie, um sie zu vertreiben. Da gibt sich die Rangda zu erkennen, worüber der Barong so erschreckt, dass er seine Sprache verliert. Sie schlägt den Barong mit ihrem Tuch und spricht: „Was kommst du hierher um Streit mit mir zu suchen? Ich fürchte mich nicht, du kannst den König selbst herschikken, auch den fürchte ich nicht, töten will ich ihn, wenn er kommt! Und wenn du Lust hat zu sterben, dann bleib hier, wenn du aber feig bist, lauf besser nach Hause und erzähl deinem König deine Heldentaten, aber merk dir,

du kannst mit all deinen Untertanen kommen, mit sovielen du willst, alle zusammen fürchte ich nicht!" Der Barong hörte zitternd und verängstigt zu und läuft weinend nach Haus.

In diesem Moment fahren die dem Barong dienstbaren Geister in die Leute, die sich vorher auf die Matte vor den Barong gesetzt hatten, denn sie haben gesehen wie der Barong einem Streit mit der Rangda nicht gewachsen war und wollen ihm helfen, die Rangda zu vernichten.

Die Besessenen springen nun auf und rasen auf die Rangda zu, reissen unterwegs Krisse an sich, die ihnen zugehalten werden, um mit ihnen die Rangda zu töten. Doch die „Randa Pemeteng" (die verderbende R.), die zuerst den Streit mit dem Barong hatte, ist inzwischen weggegangen, aber an deren Stelle tritt eine zweite Rangda auf, die „Rangda Djodjos" (die langzahnige R.), die kurz vorher erschienen war. Wie jetzt die Penugdug's, die Besessenen sich dieser zweiten Rangda nähern, schlägt sie mit ihrem Tuch nach ihnen und sie fallen wie vom Schlag getroffen auf den Boden. Darauf verschwindet auch diese Rangda.

Der Barong hat das mit angesehen und denkt dass all seine Freunde jetzt getötet seien und ist sehr traurig darüber. Er läuft zu ihnen hin, und wie er mit den Zähnen klappert, springen sie alle auf, müssen aber von den Umstehenden festgehalten werden da sie sich wie Rasende aufführen. Zur Strafe, dass sie es gewagt haben, die Rangda anzufallen, sind sie von ihr verzaubert worden und zwar in der Weise dass die Wut, die in ihnen sass beim Angriff, sich vervielfacht hat und da sie nun niemand haben, an dem sie ihre Wut auslassen können, kehrt sich diese Wut gegen ihre eigenen Körper: sie wollen sich mit Krissen selbst töten. Sie werden alle in der Nähe des Barong festgehalten, worauf einem nach dem anderen ein Kris

gegeben wird. Mit Heulen und Schreien drücken sie mit allen Anzeichen der Anstrengung die Spitze ihres Kris gegen die Brust. Da sie aber unter dem Schutz des Barong stehen sind sie unverletzlich.

Nach einiger Zeit werden den Besessenen die Krisse wieder abgenommen, sie werden mit geweihtem Wasser besprengt und zum Barong gebracht, dessen Barthaar sie mit dem Gesicht berühren müssen, worauf sie in einigen Augenblicken wieder ganz normal sind.

Der Barong wird zu seinem Aufbewahrungsplatz gebracht, wo er aber erst noch Opfer empfangen muss. Als Blutopfer wird vom Priester einem Küken der Kopf abgerissen, wobei der Barong durch Klappern seine Zufriedenheit zu erkennen gibt.

Dies ist die Aufführung des Barong in Taman, und die Erzählung wie sie der Bevölkerung bekannt ist. Eine Anlehnung an die Tjalon-Arang Erzählung ist deutlich zu erkennen.

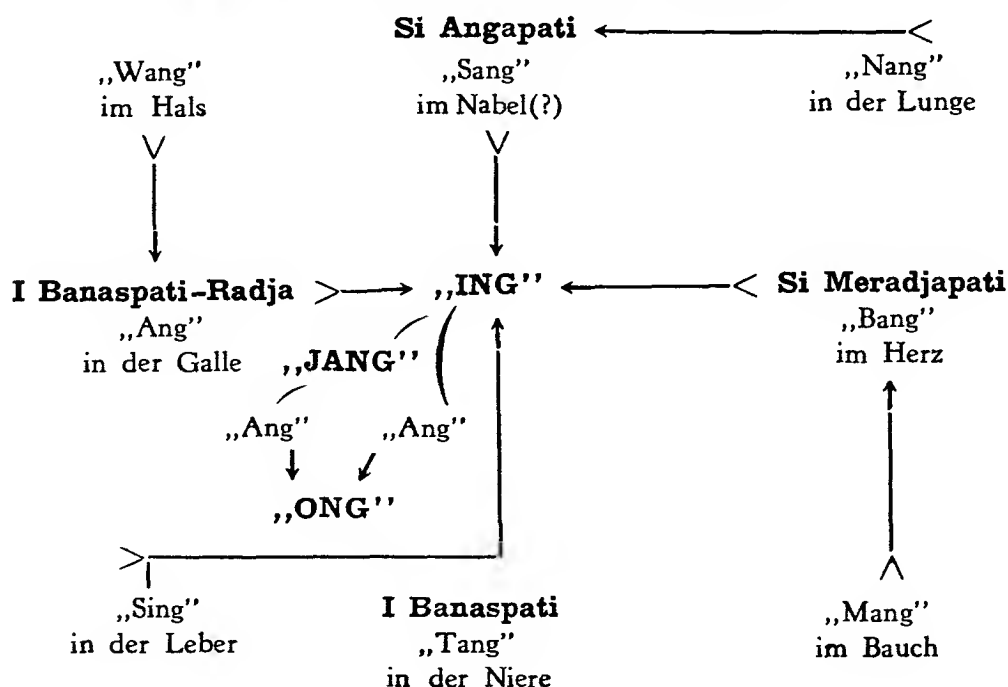
Es ist aber für die Gegend um Sanur, wo besonders viele Brahmanen leben bezeichnend, dass der angesehenste Priester der ganzen Gegend, der Pedanda

Madé aus dem Dorf Dëlodpëkën eine ganz andere Auslegung des Spieles gibt. Er erklärt die Vorgänge folgendermassen:

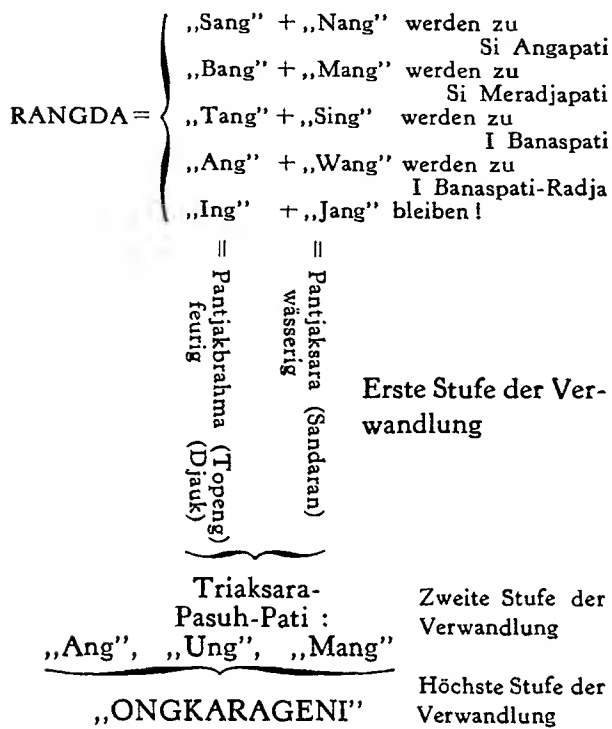
Die Rangda will das Melekasan, die magische Fähigkeit der Magielernenden im Dorfe zerstören da sie fürchtet dass diese ihr zu gefährlich werden könnten. Um stärker zu werden spaltet sie durch ihre eigene magische Kraft ihr Wesen in zehn Teile, je fünf wässerige und fünf feurige, wovon ein Paar in ihr verbleiben und die anderen acht austreten und in Erscheinung treten als die vier Sandaran und vier Djauk. Durch erhöhte magische Kraft vereinigen diese sich zu Paaren und werden zu den vier Pati's. In der Aufführung wird dieser Vorgang dargestellt durch das Auftreten der Sandaran und Djauk, die sich am Ende versöhnen, das ist vereinigen und verschwinden. — Im Sinne dieser Auslegung darf bei einer Barong-Aufführung niemals das Vorspiel mit den Sandaran und Djauk ausgelassen werden.

Diese vier Pati's die aus der Rangda entsprungen sind heissen: Si Angapati, Si Meradjapati, I Banaspati und I Banaspati-Radja.

### Erklärende Zeichnung des Priesters



Schema der Vorgänge bei der magischen Verwandlung der Rangda nach der Erklärung des Priesters.  
(Pengiwa, Kanda-Mpat.)



Si Angapati verwandelt sich in einen Buta, einen Dämon und wird der Anführer seiner beiden anderen Brüder.

Si Meradjapati verwandelt sich in die Rarung, ruft alle Leak's, wonach sie sich alle in Tiger verwandeln.

I Banaspati verwandelt sich in einen Kala und dann in eine Naga und ruft seine sechs Buta-Buti's.

Diese drei Brüder helfen mit ihren

Untergebenen der Rangda gegen die Zaubermacht der Magietreibenden Dorfbewohner.

I Banaspati-Radja, der von dem bevorstehenden Kampf gehört hat und nicht will dass die Rangda höhere Magische Verwandlungsstufen erreicht, verwandelt sich in den Barong und ruft viele Buta-Buti's zur Hilfe um gegen die Rangda zu kämpfen.

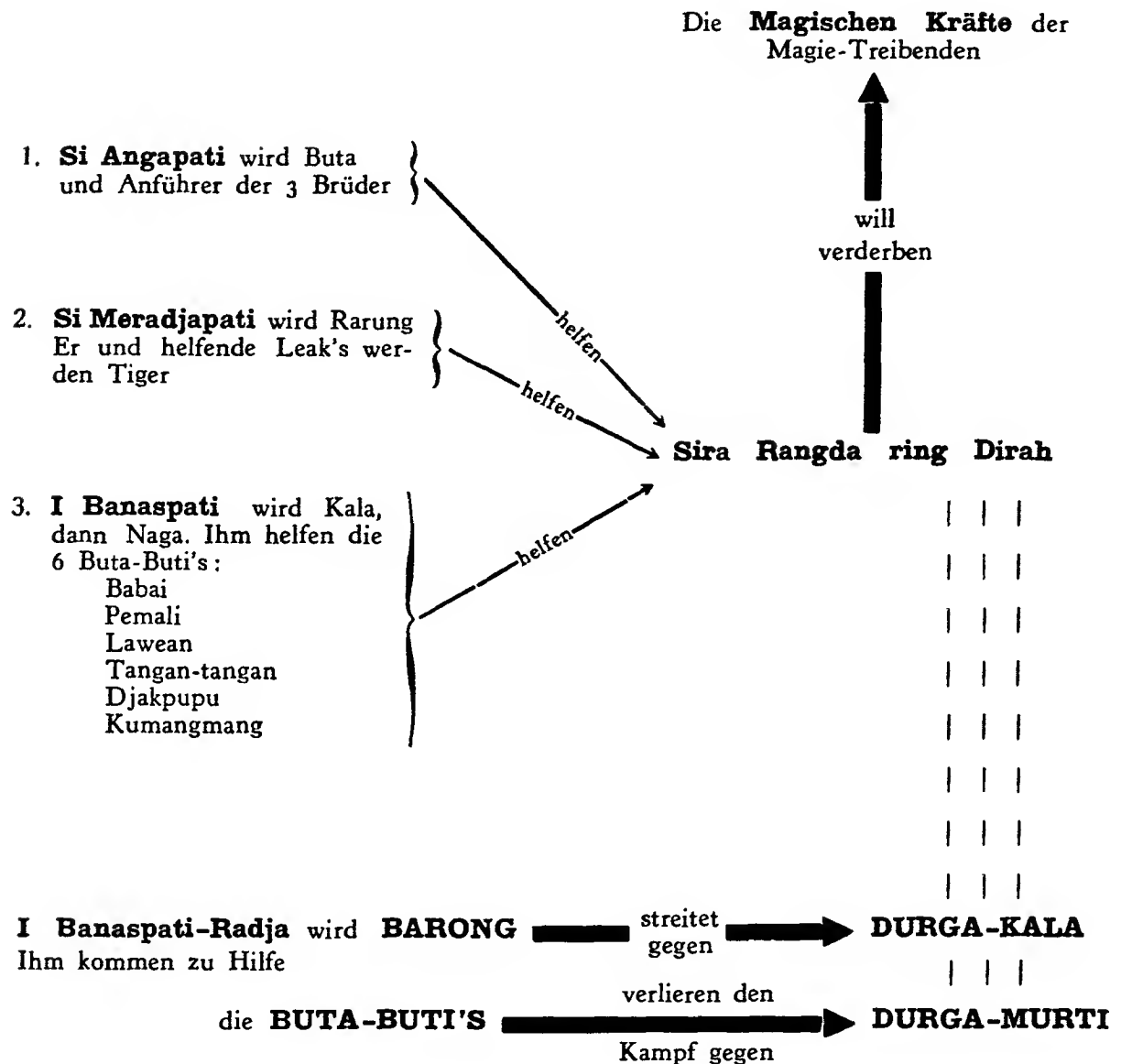
Die Rangda jedoch hat schon die Sastra-Triaksara, die vorletzte Stufe erreicht und in ihrer Versenkung kümmert sie sich um nichts und niemand mehr.

Die Buta-Buti's des Barong ärgern sich sehr darüber, wollen die Rangda töten, beißen und schlagen, dass sie nicht noch eine höhere Magische Potenz erreicht.

Die Rangda ärgert sich über die Buta-Buti's, schnell erreicht sie die höchste Stufe, verwandelt sich in die Durga-Murti und schlägt die angreifenden Buta-Buti's, die alles vergessen, hinfallen und schlafen.

Der Barong sieht die Gefallenen, denkt sie sind tot und will ihnen helfen. Er erweckt sie, so dass sie wieder ihren eigenen Körper erkennen. Sie wollen dem Barong zeigen wie sehr sie ihn lieben in dem sie so tun als ob sie sich mit dem Kris töten wollen. Der Barong sieht das und ist überzeugt von ihrer Treue zu ihm, sagt ihnen das und beruhigt die Gemüter.

# Schema der Zusammenhänge nach der Erklärung des Priesters



## Verschiedene Anmerkungen.

Selten, nur bei grossen Festlichkeiten erscheint zur Barongaufführung noch eine dritte Rangda, die „Rangda-Lingsir“ (lingsir= alt), die aber nie handelnd auftritt. Sie ist nicht besonders stark magisch gefährlich. Vor Jahren ist sie bei einer Aufführung von einem Penugdug angestossen worden und hat davon zehn Sprünge bekommen. Ihre magische Kraft geht bei der Aufführung, während sie im Hintergrund steht, in die Maske der „Rangda-Djodjos“ über, diese verstärkend.

Die Masken der drei Rangda's, der Rarung und des Barongs dürfen ihrer magischen Gefährlichkeit halber nie auf den Boden gelegt werden.

Sind zu wenig Leute da, die zu Penugdug's werden, so kann ein Pemangku im Pura-Dalem von Sindu, einem Nachbardorf von Durga erbitten, dass bei der nächsten Barongaufführung mehr Leute Penugdug's werden. In der ganzen Umgebung ist dies der einzige Tempel, in den manchmal die Durga kommt.

Zu Penugdug werden dürfen nie Brahmanen und Ksatria's, was aber nicht ausschliesst, dass ein diesen Kasten Angehöriger besessen wird während er in einer der Rangda-Masken spielt.

Verwundungen der Penugdug's kommen nur sehr selten vor und zwar nur dann wenn jemand, der in den letzten 7 Tagen vor der Aufführung eine menschliche Leiche berührt hat, Penugdug wird oder einen solchen berührt. Die Aufführung wird dadurch verunreinigt. Ein Penugdug, der eine Kriswunde bekommen hat, darf nicht mit europäischen Medikamenten behandelt werden. Ein Priester drückt mit den Fingern die Wundränder zusammen und legt ein Blütenblatt der Hibiskusblüte darauf. Wenn andere Penugdug's einen Verwundeten sehen, so stürzen sie sich auf ihn um von seinem Blut zu

trinken. Manchmal bleibt ein Penugdug bis zum Ende der Aufführung in Besessenheit. Er wird dann in diesem Zustand nach dem Platz getragen wo dem Barong geopfert wird. Dort verschlingt er oft das vom Priester geopfert Küken und wird dann gleich wieder normal.

Der Zustand, der von Fremden fälschlich „Trance“ genannt wird, kommt in der balischen Auffassung genau überein mit unserem „Besessensein“. Es sind aber je nach den verschiedenen Zuständen noch andere Bezeichnungen in balischem Sprachgebrauch die sich nach der Auffassung richten ob die Gottheit in den Menschen kommt, sich setzt oder sich stellt. Die Äusserungen eines Menschen in diesem Zustand sind also die Äusserungen der Gottheit die von ihm Besitz genommen hat. Der Mensch ist in der Zeit nur die Hülle der Gottheit.

Von Zeit zu Zeit ist es nötig die Masken der Rangda's mit neuer Magischer Kraft zu versehen. Dies wird „Merèh“ genannt. Die Rangdamasken werden nachts, etwa um 10 Uhr auf den Friedhof gebracht, aus ihren Körben herausgenommen und unter einen Baum gestellt. Einer der Männer, der die Maske nachher tragen wird, opfert ein lebendes kleines männliches Ferkel, dem der Hals abgeschnitten wird, und Saté, das gemacht ist von einem jungen weissen Hund, der eine graunrote Schnauze haben muss (Tjitjing blangbungkem). Fertig mit dem Opfern, ruft er die andern beiden Männer, die auch die Masken anziehen müssen, die aber mit noch anderen Helfenden weiter abseits gesessen haben. In dem Moment, wie die drei Leute die Masken aufgesetzt bekommen, werden sie besessen und so zum Tempel gebracht. Manchmal wird der, der opfert schon während des Opfern besessen. Während des Merèh darf keinerlei Licht auf dem

Friedhof gemacht werden, da sonst der „Dewa“ nicht in die Masken gehen will.

Es wird erzählt dass vor einigen Jahren während des Opfern zum Merèh ein Mann zu den anderen sagte: „Ach, ich sehe ja gar kein Feuer, es geht kein Dewa in die Masken, es ist ja Schwindel!“ In diesem Moment sahen alle Umsitzenden unter starkem Geräusch Licht aus dem Masken springen wobei ihr Sinn so verwirrt wurde dass sie alle zusammen etwa eine Wegstunde weit wegrannten, bis sie wieder zu sich kamen.

### **Betrachtungen.**

Der Ursprung des Barongspieles ist bei der lückenhaften Kenntnis der balischen Kulturgeschichte nicht festzustellen. Dass die Figur des Barong aus dem alt-polynesischen Totemtier hervorgegangen ist, scheint recht wahrscheinlich. Die heute noch auf Bali vorkommenden Baronge in Gestalt von Tiger, Elephant, Wildschwein, Rind und Pferd weisen in diese Richtung. Dagegen konnte bisher die Maske des Barong „Ketet“ oder „Keket“ noch nicht auf eine bestimmte Tierform zurückgeführt werden. Da aber nur diese Barongart magisch gefährlich ist, also göttlichen Ursprungs ist, liegt der Gedanke nahe, die Barong-Ketetmaske zurückzuführen auf den ihr sehr ähnlichen Boma-Kopf. Der Bomakopf, seltener der Barongkopf ist in unzähligen Variationen über Hof- und Tempelpforten zu finden. Obwohl ihm heute kein Balier mehr eine Bedeutung zuerkennt und ihn nur aus Tradition immer wieder verwendet, so ist es doch sehr wahrscheinlich dass er früher als ein Wesen angesehen wurde, das böse Einflüsse abwehrt.

In der Barongaufführung scheinen verschiedene Gedanken und Prinzipien miteinander verknüpft zu sein. Die hinduistische Auffassung des Barong

ist zweifellos erst später von Priestern in das aus vorhinduistischer Zeit überlieferte Spiel eingeheimnist worden. Das Volk selbst hat gar keine Ahnung von der verwickelten hinduistischen Philosophie, die es auch nie begreifen könnte. Der hinduistische Priester selbst, der Pedanda, hat nichts mit einer Barongaufführung zu tun, alle Rituellen werden ausgeführt von den Pemangkus, den animistischen Priestern.

Dass nach hinduistischer Auffassung der Barong als I Banaspati-Radja der einzige der fünf Wesensteile der Rangda ist, der durch genügend Opfer aus seinem latenten Charakter schwankend zwischen Gut und Böse, auf die Seite der Menschen gezogen werden kann, die hilflos den Kräften der schwarzen Magie ausgesetzt sind, und dass er selbst gegen die Rangda kämpft, ist eine bestrickende Idee, aber bestimmt nicht den ursprünglichen Gedanken der Barongaufführung entsprechend.

Während die Rangda gefürchtet ist, ist der Barong trotzdem er als magisch sehr gefährlich betrachtet wird, doch eine viel lebenswürdigere Erscheinung. Er wird nicht gleich bei jedem geringsten Versehen der Opfernden seine Rache an diesen auslassen, so wie es die Rangda tut.

Wie er die Rangda fürchtet, so fürchtet der Dorfbewohner Alles was mit schwarzer Magie zu tun hat. Eine Frau die im Geruch steht zauberkundig zu sein, wird immer besonders höflich behandelt. Die gefährlichen Einflüsse sucht der Balier abzuwenden durch allerlei Amulette. Vermehren sich aber im Dorf die Krankheitsfälle, so ist der naheliegendste Gedanke, dass das Dorf durch Einflüsse von Schwarzer-Magie-Treibenden heimgesucht wird, die so kräftig sind dass die beschützenden Amulette versagen. Man weiss aber nicht, wer die Schuldigen sind, — und wüsste man es, so hätte doch niemand die Kraft und den Mut es gegen sie aufzunehmen.

Es liegt also nahe um einen Vertreter der machtlosen Menschen, der eine gewisse göttliche Kraft hat, ins Treffen zu schicken gegen die feindlichen Mächte. Diese werden personifiziert von Rangda, die auch zugleich eine Inkarnation ist von Durga, der Todesgöttin und Schutzherrin der Schwarzen Magietreibenden.

Man könnte die Grundidee der Barongaufführung folgendermassen zusammenfassen :

Den Barong und die ihm gut gesinnten Geister gewinnt man der Dorfgemeinschaft durch Opfer und er nimmt dann den Kampf auf gegen die Vertreterin allen bösen Zaubers. Im Augenblick, wo er im Streit mit ihr den Kürzeren zieht, äussert sich in den Besessenen die Hilfsbereitschaft der machtlosen und heimgesuchten Dorfbewohner, die sich auf die Rangda stürzen um sie zu töten. Die Vernichtung des Bösen kann natürlich nicht gelingen, aber, — und das ist der wesentlichste Punkt, — man lässt die Rangda im Spiel nicht so weit gehen, dass sie die Verwegenheit der Angreifer mit Tod und Verderben straft, wozu sie zweifellos die Kraft hätte, sondern man lässt sie diese nur strafen mit einer Verzauberung, deren Gefahren aber vom Barong wieder aufgehoben werden. Durch dies Beispiel sollen die unerreichbaren Magietreibenden soweit beeinflusst werden dass sie mit ihren bösen Kräften nicht weiteres Unheil über das Dorf bringen sondern es bei dem bis jetzt erreichten bewenden lassen.

Es wäre also die Barongaufführung aufzufassen als eine psychoanalytische Erfassung und Unschädlichmachung der im Dorfs ganzen, in der Gemeinschaft steckenden schädlichen Einflüsse, die mit keinen anderen Mitteln erreichbar sind.

In diesem Lichte gesehen gibt sich auch eine zwanglose Erklärung der so merkwürdigen Scene der sich selbst erstechenden Penugdug's als eine rein

symbolische Darstellung des erhofften Geschehens. Also eine zusammengefasste Wiederholung der Barongaufführung. Durch den Barong wird die Abschreckung der bösen Kräfte, der Ursachen erstrebt, durch die Kris-Szene die Unschädlichmachung der durch die bösen Kräfte erzeugten Wirkungen.

Es ist nicht anzunehmen dass die Darstellung des Selbst-Erstechens mit dem Kris eine Geste der Hilfsbereitschaft, der Untertänigkeit ist, wie es die hinduistische Erklärung will. Auch ein gegen den Angreifenden selbst gekelter Vernichtungswille, — sei es auch durch Verzauberung, — lässt sich nicht vereinbaren mit dem Charakter der leidenden Dorfgemeinschaft.

Dass die Penugdug's nicht in eigenem Willen handeln tut nichts zur Sache, denn ob sie von Geistern besessen sind, die dem Barong untertan sind oder ob sie aus der Idee des Auserwähltseins und als Vertreter des Dorfes zur Ausschaltung des „Ich“ gekommen sind, in beiden Fällen handeln sie im Sinne der Dorfgemeinschaft.

Man könnte noch anführen dass es in der Tradition der Balier liegt, dass der einen Krieg verlierende König mit seinem ganzen Hof Selbstmord pflegte. Es scheint aber zu abwegig, diese Handlungsweise, die basiert ist auf vollkommenes Aufgeben jeder Hoffnung auf ein menschenwürdiges Weiterleben, in Einklang zu bringen mit den ursprünglichen Gedanken des Barongspiels.

Der Barong ist als Gegenpol zur Rangda, die als Vertreterin der schwarzen Magie, des Todes auftritt, folgerichtig die Verkörperung der Weissen Magie, des Lebens. Wenn es auch dem Barong mit seinen Helfern nicht gelingt, die schlechten Kräfte zu vernichten, so wird doch ein Gleichgewicht zwischen beiden erzielt, das ja die Grundlage eines normalen Ablaufes der Geschehnisse im Leben des Dorfes ist.

# BARONG

(SAMENVATTING VANWEGE DE REDACTIE)

Onder dezen titel wordt door den auteur gesproken over het ontstaan en over de opvoering van het Barong-spel in Taman, een dorpje gelegen tusschen Singgi en de zee.

Een Brahmaan uit Taman heeft er heel wat voor over gehad om, naar aanleiding van het succes eener Barong-Vereeniging in Singgi, ook zijn dorp (en zich zelf) in aanzien te doen stijgen. Hiertoe stichtte hij een Barong-Vereeniging, die, spoedig beroemd geworden, de andere spelen in Taman door omstandigheden in het vergeetboek doet raken. Uitvoerig wordt de Barong-opvoering in Taman beschreven. Er is een voorspel bij, waarin de Barong als god Indra verzoening brengt tusschen de Djaoek, in hun rol van Indra's tuinbewakers, en de Sandaran, die vlinders voorstellen en de bloemen in Indra's tuin beschadigen.

Na dit voorspel plaatsen zich enkele personen, die later „bezeten” zullen worden, op een mat vóór de Barong.

Dan komt een leerlinge van de heks Rangda, Raroeng geheeten, op. Zij wil haar zwart-magische krachten versterken om de Rangda later tegen koning Erlangga van Kediri beter te kunnen helpen. De koning zendt echter een Rijksgroote uit om te onderzoeken wie de Rangda tegen hem helpt. Genoemde Rijksgroote verandert zich in een Barong. Als Barong bijt hij Raroeng; deze loopt weg en de Rijksgroote gaat naar zijn vorst terug.

Nu komt de Rangda op. Zij doet Raroeng verwijten over haar lafheid en zendt haar naar huis terug, waar Rangda's dochter Ratna Mangali zich bevindt.

Na zich verwijderd te hebben treedt de Rangda dan weer op; haar doel is, om, door haar magische kracht de Barong te dwingen om terug te komen. De scène speelt zich af op een kerkhof. De Barong komt inderdaad, tegen zijn zin, terug. Hij herkent de Rangda niet, bijt haar, doch schrikt geweldig wanneer hij bemerkt, dat het niet maar een gewone heks is. De Rangda spreekt hem aan en daagt allen uit, die zich tegen haar zouden durven verzetten, waarop de Barong wegloopt.

De personen, die zich eenigen tijd geleden op de mat vóór de Barong hebben neergezet, komen nu, als „dienstbare geesten” de Barong te hulp. Men geeft hun krissen in de hand, waarmee zij de Rangda willen dooden. Er is echter ondertusschen een tweede vorm van een Rangda verschenen; deze doet de bezetenen het onderspit delven, waarna zij verdwijnt.

De Barong trekt zich het lot aan van hen, die hem trouw waren. De „bezetenen” springen op, krijgen krissen in de hand en trachten zichzelf te verwonden — zij zijn n.l. door de Rangda betooverd, zoodat hun oorspronkelijke (tegen de Rangda gerichte) woede zich vermenigvuldigt en zich, bij gebrek aan anderen tegen wie zij deze woede eventueel zouden kunnen uiten, tegen hen zelf keert. Zij zijn echter, door den invloed van de Barong, onkwetsbaar.

Men neemt hun de krissen weer af, zij worden met gewijd water besprenkeld en moeten de baardharen van de Barong aanraken, waardoor zij weer normaal worden. — De auteur verwijst naar trekken in dit verhaal, die gelijk zijn op die in Tjalonarang-legende.

\*

Een andere uitleg van dit spel geeft de, volgens den auteur in zeer hoog aanzien staande priester van Dëlodpèkèn, Madé genaamd. Deze ziet het spel als volgt.

De Rangda verdeelt zich zelf, om magisch-krachtiger te worden, in tien deelen, vijf waterige en vijf vurige. Van deze deelen blijft één paar in de Rangda zelf aanwezig, terwijl de overige te voorschijn komen als de vier Sandaran en de vier Djaoek — in het spel wordt dit gebeuren voorgesteld door het optreden van de Sandaran en Djaoek, die zich ten slotte verzoenen, d.i. vereenigen en verdwijnen. In dezen zin genomen, mag bij de Barong-opvoering het voorspel van de Sandaran en Djaoek nooit weggelaten worden.

Laatst genoemde acht bestanddeelen vereenigen zich weer en worden de vier Pati's, volgens den auteur genaamd: Si Angapati, Si Meradjapati, I Banaspati en I Banaspati Radja.

Si Angapati verandert zich in een boeta (daemon); hij voert zijn twee broeders Si Meradjapati en I Banaspati aan.

Si Meradjapati verandert zich in Raroeng (de leerlinge van de Rangda), roept alle léak's (kerkhofspoken) op, waarna zij zich allen in tijgers veranderen.

I Banaspati verandert zich in Kala, vervolgens in Naga. Hij wordt geholpen door zes hem dienstbare boeta-boeti's, volgens den auteur (naar uitleg van den priester Madé) genaamd: Babai, Pemali, Lawean, Tangan-tangan, Djakpoepoe, Koemangmang.

Deze drie broeders met gevolg helpen de

Rangda tegen de toovermacht van de magie-beoefenende dorpsbewoners.

I Banaspati Radja echter, wil niet, dat de Rangda een te hoogen trap van magische gedaanteverwisseling bereikt. Hij verandert zich in de Barong, krijgt óók hulp van boeta-boeti's en bestrijdt samen met dezen de Rangda.

Intusschen heeft de Rangda den op één na hoogsten trap van magische gedaanteverwisseling bereikt. In haar meditatie trekt zij zich van niemand en niets meer iets aan, hetgeen de ergernis opwekt van de de Barong helpende boeta - boeti's, welke haar bijten. Hierdoor wordt de Rangda vertoornd, zij bereikt den hoogsten trap van gedaanteverwisseling en verandert zich in Doerga-moerti, waarna zij de boeta - boeti's van de Barong met vergetelheid en slaap bestraft.

De Barong wil zijn helpers te hulp komen. Hij doet hen ontwaken. Zij willen dan toonen hoezeer zij hem dankbaar zijn door te doen alsof zij zich met den kris willen dooden. De Barong ziet, dat zij hem trouw zijn en spreekt zijn tevredenheid daarover uit, waardoor hun gemoederen tot bedaren komen.

\*

De grondgedachte van de Barongopvoering wordt door den auteur ongeveer als volgt samengevat.

De Barong en de hem dienstbare geesten dient men voor de dorpsgemeenschap te winnen door offers. Hij strijd dan tegen de vertegenwoordigster van alle kwade tooverij. Als hij op het punt is om te verliezen, uit zich in den bezetenen de bereidheid tot helpen van de

beproefde dorpsbewoners, die het kwade willen uitroeien. Dat lukt niet geheel, maar — en dit is volgens den auteur de kern van de zaak — men laat de Rangda in het spel niet zóó ver gaan, dat zij haar aanvallers kan dooden, waartoe zij de macht overigens wel zou bezitten. Zij worden slechts bestraft met betoovering, waarvan de gevaren door de Barong weer opgeheven worden. De auteur vat het spel op als een op psychoanalytische wijze onschadelijk maken van de booze machten in de dorpsgemeenschap.

Door de Barong schrikt men de booze machten af, door de kris - scène bereikt men het onschadelijk maken van de door de kwade machten veroorzaakte schadelijke gevolgen.

De auteur neemt niet aan dat de voorstelling van het zichzelf verwonden door de Hindoeïstische opvatting, als zou dat onderdanigheid en tot hulp bereid zijn beteekenen, wordt verklaard. Zulks zou n. l. niet in overeenstemming zijn met het karakter van de lijdende dorpsgemeenschap.

Dat de bezetenen niet uit eigen vrijen wil handelen doet, volgens den auteur, niets ter zake, want of zij nu al bezeten zijn door de den Barong dienstbare geesten, of dat zij volgens het idee van uitverkoren te zijn tot uitschakelen van het eigen ik komen, in beide gevallen handelen zij in het belang der dorpsgemeenschap.

Een verwijzing in dit verband naar de Balische traditie van zelfmoord door een verslagen Koning met zijn geheele hofhouding is, volgens den auteur, niet in overeenstemming te brengen met het oorspronkelijk idee van het spel.

# SANGIJANG-BUMBUNG

VON

HANS NEUHAUS.

In Sindu, einem kleinen Dorf nahe der Ostküste Südbalis wird nur ganz selten, und merkwürdigerweise nur in diesem einen Dorfe, eine Zeremonie „Sangijang-bumbung“ aufgeführt.

Eine wundervolle Mondnacht liegt über der Landschaft, leichter Seewind lässt die Reflexe des Mondlichtes auf den Palmblättern spielen und trägt abgerissene Töne des Gamelan durch die Stille der Dorfstrasse. Schattenhaft löst sich da und dort eine Gestalt aus dem Dunkel und eilt auf lautlosen nackten Sohlen dem Tempel zu. Ein riesiger, uralter Waringinbaum steht davor, in dem mächtigen Stamm ist ein steinernes Altärchen eingebaut, fast verdeckt von den üppig wuchernden Luftwurzeln des heiligen Baumes. Aus dem Dunkel des Dorfplatzes leuchten die Öllämpchen der fliegenden Händlerinnen, die sich da niedergelassen haben. Auf ihren Tischchen haben sie allerlei Süßigkeiten und Früchte aufgebaut denn es gehört sich, dass, wer ein Fest besucht, auch ein paar Kupfermünzen mitbringt, die er für Leckerbissen für seine Kinder oder sich selbst ausgibt.

Im „Pura dalem“, dem Tempel, ist noch fast niemand, nur die Gamelan-spieler sitzen an ihren Instrumenten und vertreiben sich die Zeit mit Üben. Die andern Leute sitzen oder stehen draussen herum und erzählen sich die letzten Neuigkeiten des Dorfklatsches oder versuchen ihr Glück im Spiel mit Münzen.

Doch der Tempel ist schon vorbereitet, die Göttersitze stehen je nach dem Rang der Gottheit im Haupttempel, dem „Gedong“, oder in den verschiedenen Nebentempelchen, fast begraben unter den unzähligen Opfern aus Spei-

sen, Blumen und Flechtarbeiten, alle kunstgerecht bereitet von wer weiss wie vielen fleissigen Frauen- und Kinderhänden. Einige Öllampen zur Beleuchtung verbreiten mit dem helle Mondlicht zusammen ein eigenartiges Zwielight. Der Gedong ist besonders schön verziert mit roten Tüchern und auch die steinernen Wächter haben zur Feier schwarz-weiss karierte Tücher umgebunden und rote Blüten am Ohr. Vor diesem Haupttempel stehen in zwei Reihen lange rote senkrechte Wimpel, hohe weisse Schirme und vier Lanzen mit Fahnen in den drei heiligen Farben schwarz, weiss und rot.

Ein paar alte Frauen bringen Körbe mit Opfern für das „Mendet“, den Opfertanz und übersichtlich werden all die Opfer auf einer breiten Bank ausgelegt, in einem eigens dafür bestimmten Häuschen, das dem Gedong gegenüberliegt. Nachdem unter vielem Hin-und-Her der opferkundigen Frauen die Opfer geordnet sind, bekommen zwei hübsch geschmückte junge Frauen ihre Opfer. Die Erste eine Schale mit glühenden Kohlen und die Andere ein Gefäss mit Wasser. Diese Opfer in der Hand tanzen sie zur Musik des Gamelan zum Gedong, knieen davor nieder und die rechte Handfläche nach aussen kehrend wehen sie den geistigen Inhalt des Opfers den Gottheiten zu. Meist zu zweit, oft auch zu mehreren zugleich werden so von vielleicht zwanzig Frauen und Mädchen unzählige Opfer dem Haupttempel zugetanzt. Auch ganz kleine Mädchen von sieben oder acht Jahren sind dabei, aber nach den ersten Tanzbewegungen schämen sie sich und mit Gekicher und unter Protest der Älteren

laufen sie schnell über den Tempelplatz um so bald möglich ihrer Aufgabe entledigt hinter dem offenen Häuschen mit der Bank verschwinden zu können.

Obwohl das Mendet seinen bestimmten Stil hat, werden doch die Bewegungen sehr individuell ausgeführt — oft sogar übertrieben bis grotesk, zur grossen Freude der Zuschauenden.

Etwa zwei Stunden dauert dies Darbringen der vorgeschriebenen Anzahl Opfer. Nachdem man sich so des Wohlwollens der Gottheiten versichert hat, werden einige Matten vor den Gedong auf den Boden gebreitet. Darauf setzen sich im Viereck einige ältere Leute, eine Frau ist auch darunter. Auf der dem Haupttempel nächsten Seite sitzen zwei Priester. Um diese Gruppe nun setzen sich auf einer Seite ungefähr dreissig Männer, auf der andern eine Anzahl Frauen. Beide Gruppen singen nun unabhängig von einander heilige Texte, in denen Gottheiten ersucht werden sich zu äussern. Die mittlere Gruppe singt nicht mit, sondern hält sich nur bereit, einer Gottheit die Möglichkeit einer Manifestation zu geben.

Nach einiger Zeit fängt die Frau an zu zucken und gleich darauf springt sie schreiend und wie von Krämpfen geschüttelt auf ihren Knien herum: eine Gottheit ist in sie gefahren. Sie spricht eine Menge unzusammenhängender Worte und bleibt dann wieder ruhig sitzen, nur von Zeit zu Zeit schreit oder spricht sie ein paar unverständliche Worte. Ihr folgt einer der Priester in diesen Zustand, aber er murmelt nur etwas vor sich hin. Ein Dritter hält die Hände mit den Handflächen nach oben vor seine Brust und spricht einzelne Worte vor sich hin. Nachdem die Gottheiten noch von einem vierten und fünften Besitz ergriffen haben, werden diese fünf Leute zu dem Häuschen gebracht, wo vorher die Opfer für das Mendet geordnet wurden. Dort setzt man sie im Kreis auf die Bank. Ab und

zu stöhnt einer oder spricht ein paar Worte. Plötzlich greift der Priester unter ihnen mit zornigem Grollen nach dem in der Mitte stehenden Kohlenbecken und „frisst Feuer“, immer wieder das o—o—o—oachh ausstossend, das so typisch für die Sprache der Gottheiten ist. Dann ruft er einen Namen. Da der Gerufene aber nicht da ist, antwortet dessen älterer Bruder. Er wird von der unzufriedenen Gottheit zur Rede gestellt, warum vor zwei Tagen, einem günstigen Tage, nicht der „Barong“ aufgeführt wurde im Nachbardorf. Der Gefragte erklärt dass das Dorf ein anderes Fest hatte, dass die Leute so viel anderes zu tun hatten und dass das Haupt der Spielvereinigung noch dazu krank war. Diese Gründe aber scheinen der beleidigten Gottheit das Versäumte nicht schwerwiegend genug zu entschuldigen und böse murrend beisst sie wieder in die Kohlen. Darauf wird ihr in endloser Rede auseinandergesetzt dass es immer zu Uneinigkeiten kommt bei der Frage ob der Barong aufgeführt werden soll oder nicht, da die Vereinigung so gross ist. Doch auch diese stichhaltige Erklärung will die sichtbar sehr gekränkte Gottheit immer noch nicht befriedigen bis der zur Verantwortung gezogene die Geduld verliert, ernstlich böse wird und nun seinerseits mit harten aber höflichen Worten sein Dorf verteidigt. Das scheint zu überzeugen, denn langsam ebbt der Wortwechsel ab und die Gottheit lässt zwischen immer länger werdenden Pausen nur mehr ein Brummen hören. Eine andere Gottheit tut zu wissen welche Opfer sie nach den Zeremonien wünscht. Da nach längerem Warten keine der Gottheiten mehr etwas äusserte, beschloss man mit der nächsten Zeremonie anzufangen und kümmerte sich nicht im Geringsten mehr um die fünf Besessenen.

Die Gamelanspieler die während dieser ganzen Zeit nicht spielen durften und sich schon ein wenig langweilen,

fangen wieder an zu spielen. Auf dem Tempelplatz erscheinen vier Männer die im Stil des Traditionellen Exerziertansen, jeder eine der langen Lanzen in der Hand, kurz ein Scheingefecht tanzen. Darauf werden die Lanzen weggestellt und zwei dieser Männer bekommen je ein Trinkgefäß mit etwas Reiswein, die anderen beiden bekommen Trinkschalen. Nach einigen Tanzschritten schenken die beiden Ersten etwas Reiswein in die Becher der anderen und in dem Moment, wo alle vier zugleich von dem Wein trinken, beginnen alle anwesenden Kinder so laut sie können ein paar Worte zu singen, die sie immer wiederholen. Im selben Augenblick stürzen sich die vier Männer wie rasend auf die ihnen hingehaltenen langen Dolche, „Krisse“, reissen sie den Leuten aus der Hand und fuchteln damit wild in der Luft herum. Dann drücken sie mit aller Kraft die scharfen Spitzen der Krisse gegen ihre Brust und springen unter Geheul und Lauten von Schmerz und Anstrengung herum. So beweisen die dienstbaren Gottheiten in ihnen ihre Opferbereitschaft den Göttern die ihnen übergestellt sind.

Nach einer Weile werden die Krisse den Männern wieder abgenommen, der Priester besprengt sie mit geweihtem Wasser worauf sie gleich wieder zu sich wieder unter die Zuschauer setzen.

Jetzt erst beginnt der eigentliche Sangijang-bumbung. Unter „Sangijang“ wird ein Tanz verstanden bei dem sich in dem Tanzenden eine Gottheit manifestiert „bumbung“ heisst: Bambusköcher. Bei diesem Tanz werden nämlich Figürchen gebraucht, deren Körper aus Bambusköchern gemacht sind. Es müssen im Ganzen zwölf Figürchen sein, sechs männliche und sechs weibliche. Der Rumpf einer solchen Figur ist mit bunten Lappen behängt, während der Kopf aus Holz geschnitzt und vergoldet ist. Hinter dem Kopf ist ein Strahlenkranz von gefärbten Lontarpalmblättern

befestigt. Kurz vor dem Tanz setzen sich die zwölf „Dewa alit“ d.i. „Kleine Gottheiten“ in die Figürchen, während verschiedene andere Gottheiten sich während des Tanzes in die Tänzerinnen manifestieren.

Es kommen zwölf junge Frauen und Mädchen, ein Teil derer, die vorher das Mendet getanzt hatten, vor den Gedong, den Haupttempel, wo sie durch das Opfern von Blütenblättern und Besprengtwerden mit geweihtem Wasser gereinigt werden, dann erhält jede ein Figürchen. Sie stellen sich in zwei Reihen gegeneinander aus und beginnen einen Gruppentanz, wozu der Gamelan eine eigens hierfür bestimmte Melodie spielt. Zuerst werden einige Figuren getanzt, dann im Kreis und schliesslich tanzen sie alle durcheinander. Eine der Frauen wechselt ihr Figürchen gegen eine Schale aus, die mit viel glühender Kohle und einigen stark rauchenden Holzstücken gefüllt ist.

Eine lange Zeit tanzen sie so mit den Figürchen in den Händen, einmal schneller, einmal langsamer, nach dem wechselnden Tempo des Gamelans. An kleinen Unregelmässigkeiten der Tanzbewegungen und dem merkwürdigen Ausdruck der Augen Einzelner kann man erkennen, dass die Gottheiten dabei sind, in die Tänzerinnen zu fahren. Schon fallen die ersten in die Kniee, schlagen, unter markdurchdringenden Schreien auf ihre Schenkel, den Boden und bleiben schliesslich heulend und zuckend liegen. Bei einzelnen oder bei mehreren zugleich äussern sich so die Gottheiten bis schliesslich alle am Boden liegen. Ein Priester sammelt die weggeworfenen Figürchen auf und bringt sie wieder auf ihren Platz im Nebentempel. Aber auch in einen anderen Priester ist vorher eine Gottheit gefahren und die Spitze seines Kris gegen seine Brust pressend, stolzierte er extatisch zwischen den letzten noch tanzenden Frauen. Er und die liegenden Frauen



Fig. 1.

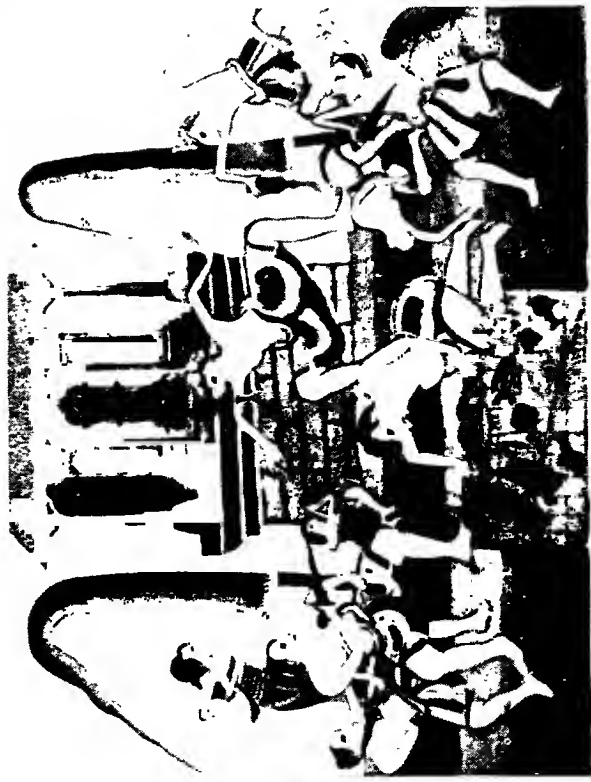


Fig. 2.



Fig. 3.



Fig. 4.

Fig. 1.

Pocra Dalem te Sindoe, Bali.

Fig. 2.

Krisdancs bij het Sanghyang Boemboeng-feest te Sindoe. (Naar een Balineesche teekening).

Fig. 3.

Dancs met de Boemboengs op het Sanghyang - Boemboeng-feest te Sindoe. (Naar een Balineesche teekening).

Fig. 4.

„Boemboengs”. Links een mannelijke, rechts een vrouwelijke. 1/5 van de natuurlijke grootte.



werden nun alle mit geweihtem Wasser besprengt und in kurzer Zeit sind alle wieder zu sich gekommen.

Jetzt wird eine Matte mit Opfern in die Mitte des Platzes vor den Gedong gelegt. In einen der Zuschauenden ist plötzlich der „Schwarze Tiger“ gefahren, ein dienender Dämon. Zähnefletschend kriecht er auf allen Vieren zu den Opfern, brüllt, röchelt, und mit geniesserischem Schmatzen zerreisst er mit den Zähnen ein lebendes Küken, verschlingt es, kriecht um und über die Opfer weg und frisst alles, was geniessbar ist und wälzt sich schliesslich mit befriedigtem Gurren in dem Wust der Opfer. Dann bittet er um eine Draufgabe, ein Priester gibt ihm eine Flasche mit dem Rest irgend eines Getränkes, das er wild schlürfend aussäuft und fällt dann mit dem Kopf dumpf aufschlagend hinten über auf den staubigen Grund.

Während dieser ganzen merkwürdigen Handlung war es im Tempel totenstill

geworden, kein einziger der vielen Umsitzenden machte auch nur das leiseste Geräusch, denn dass eine Gottheit während ihres Aufenthaltes in einem Menschen so sichtbar zeigt, wie sehr sie die Opfer schätzt, kommt recht selten vor und so gerät auch der Balier unter den Eindruck einer solch drastisch-realistischen Offenbarung. Erst beim Wegräumen der Opfer löst einer den Bann mit seiner Bemerkung „das sieht ja schön aus!“ und ein befreiendes Gelächter setzt ein. Man war allgemein befriedigt denn man hatte mit eigenen Augen gesehen was für ein Vergnügen die Gottheit an den Opfern hatte und man hat voraussichtlich von dieser Seite für die nächste Zeit keine Unannehmlichkeiten zu erwarten.

Eine Viertelstunde später liegt der Tempel verlassen und still im Schatten des heiligen Baumes denn der Mond steht schon weit im Westen und nichts lässt mehr erkennen dass sich so viele Gottheiten zu diesem einzigartigen Feste hier versammelt hatten.

## A N H A N G.

In den Tänzerinnen des Sangijang-bumbung manifestieren sich folgende Gottheiten :

I Ratu Sëkarsandat	aus dem Pura	Geger
I Ratu Manik-Tedja	„ „ „	Girikusuma
I Ratu Tundjung-Beru	„ „ „	Gunung-Pajung
I Ratu Sëkar-Djëpun	„ „ „	Dalëm-Pëmutih
I Ratu Sëkar-Gadung	„ „ „	Tjëmara-Alit

Aus dem Jenseits, dem Himmel kommen :

Dëdari Gagar-Majang  
Dëdari Tandjung-Biru  
Dëdari Supraba  
Dëdari Tilotama

In die 12 Figürchen setzen sich die 12 Dewa-Alit aus dem Pura Polaki, die auch ihre Diener mitbringen, die 3 Tiger :

Matjan Irëng = der schwarze T.  
Matjan Kuning = der gelbe T.  
Matjan Sëliwa = der gestreifte T.

Als Gäste erscheinen aus dem Pura-dalem Pëngubëngan :

I Buta Siu = der tausendköpfige  
I Buta Mata-këmong = der gongäugige  
I Buta Gigi-rangab = der vielzähnlige

Die Melodie, die zum Sangijang-bumbung gespielt wird ist :

Taboh-tëlu.

# SANGHYANG BOEMBOENG

(UITTREKSEL VANWEGE DE REDACTIE).

Het is alleen te Sindoe, dat de Sanghyang boemboeng wordt opgevoerd, hetgeen bovendien nog slechts bij zeer bijzondere gelegenheden (in de poera dalem) geschiedt. (Vgl. onder: Sanghyang boemboeng, in het artikel: Overzicht van dans en tooneel in Bali, door W. Spies en R. Goris, in ditzelfde Djâwâ-nummer.—Red.)

Aan de eigenlijke plechtigheid gaat, volgens de beschrijving van den auteur, het volgende vooraf:

1<sup>o</sup> Een soort offerdans, Mëndèt genaamd, waarbij door ongeveer twintig vrouwen en meisjes offers worden aangeboden aan de godheid van den hoofdtempel. Dit duurt ongeveer twee uur.

2<sup>o</sup> Nadat men door het voorgaande de godheden gunstig voor zich gestemd heeft, vindt het volgende plaats. Vóór de Gedong worden, in het vierkant, eenige matten uitgespreid, waarop eenige oudere personen, waaronder een vrouw, gaan zitten.

Aan den naar den hoofdtempel gekeerde zijde zitten twee priesters. Aan één zijde van deze groep personen zetten zich ongeveer dertig mannen, aan de andere zijde een aantal vrouwen. De middelste groep personen dient om de godheden in de gelegenheid te stellen zich in die personen te manifesteren. De andere groepen zingen, onafhankelijk van elkaar, heilige liederen, waarin de godheden gevraagd wordt zich te uiten.

De vrouw uit de middelste groep is de eerste in wie zich een godheid manifesteert, dan volgt één van de priesters en zoo dalen achtereenvolgens de godheden in vijf personen neer.

Zijn zij eenmaal „bezeten,” dan worden zij bij het gebouwtje gebracht waarin tevoren de offers voor het Mëndèt geplaatst waren. De personen worden in een kring op een bank gezet. De priester onder de „bezetenen” grijpt, nadat deze laatsten al af en toe eenige vage geluiden hebben geuit, plotseling grommend naar het midden op de bank staande potje met gloeiende kolen en „eet vuur,” onder het uitstooten van een voor de godheden typischen roep. Daarna spreekt hij een naam uit. Bij afwezigheid van den geroepene antwoordt zijn oudere broeder. De godheid vraagt dan waarom op een bepaald gunstig tijdstip geen Barong-opvoering werd gegeven in het nabuurdorp. Daarover wordt geredeneerd, totdat — wanneer de godheid zich over hetgeen ter

verdediging wordt aangehaald nog steeds niet tevreden gesteld toont — de ter verantwoording geroepene in hoffelijke doch duidelijke taal zijn dorp begint te verdedigen, hetgeen indruk maakt. Immers, het gemurmureer der godheden wordt zwakker en houdt langzamerhand geheel op. Men begint dan met de volgende ceremonie. Van de „bezetenen” trekt men zich niets meer aan.

3<sup>o</sup> Op het tempelterrein wordt door vier mannen met lange lansen een schijngevecht in dans uitgebeeld. Daarna worden de lansen opgeborgen. Twee der mannen krijgen elk een kan met een bepaald soort drank, de beide anderen elk drinkschalen. Eenige danspassen worden uitgevoerd. Dan drinken zij gevierend uit de schalen, op welk moment alle aanwezige kinderen zoo hard zij maar kunnen een paar (steeds herhaalde) woorden beginnen te zingen. Terzelfder tijd stormen de vier mannen als bezetenen op hun toegestoken lange krissen toe, zwaaien deze in de lucht en drukken ze daarna tegen de borst, schreeuwend van pijn en van inspanning. Zoo bewijzen — zegt de auteur — de lagerstaande godheden (in de personen gemanifesteerd) hun dienstbaarheid aan de hooger geplaatste godheden. Na een tijd neemt men hun de krissen weer af, zij worden met wijwater besprenkeld en zetten zich, weer bijgekomen, onder de toeschouwers neer.

4<sup>o</sup> Daarna begint de eigenlijke plechtigheid, Sanghyang boemboeng, een dans waarbij twaalf figuurtjes gebruikt worden, zes manlijke en zes vrouwelijke. De lichamen dezer figuurtjes zijn uit bamboe vervaardigd, de romp met bonte doeken behangen, de kop uit hout gesneden, verguld en van achteren voorzien van een stralenkrans, bestaande uit gekleurde lontarpalmbladeren. Voordat de dans begint, begeven zich de twaalf „kleine godheden” (dewa alit) in deze figuurtjes, terwijl verschillende andere godheden zich gedurende den dans in de danseressen manifesteren.

Twaalf jonge vrouwen en meisjes, zijnde een gedeelte van het aantal Mëndèt-danseressen (zie boven), komen voor den hoofdtempel, worden gereinigd met wijwater en krijgen dan elk een figuurtje in de hand. Zij stellen zich in twee rijen tegenover elkaar op, en beginnen een groepdans onder begeleiding van een bepaalde gamelan-melodie.

Eerst worden eenige figuren uitgevoerd, dan dansen zij in een kring en tenslotte door el-

kaar. Eén der vrouwen wisselt haar figuurtje in tegen een schaal met gloeiende kolen, waarop een sterk riekend stuk hout is geplaatst. Lang dansen zij zoo in verschillend tempo, waarbij kleine onregelmatigheden in dansbeweging en merkwaardige ooguitdrukking bewijzen dat de godheden op het punt staan in de danseressen te varen. Eenmaal door de godheden „bezeten”, vallen zij op de knieën, slaan op den grond onder door merg en been gaand geschreeuw en blijven tenslotte schreeuwend en met het lichaam schokkend liggen.

Dan komt een priester en verzamelt de weggeworpen figuurtjes, die hij weer op hun plaats in een bijtempel legt.

Een andere priester, waarin eenigen tijd tevoren een godheid gevaren is, drukt de punt

van zijn kris tegen de borst en danst in extase tusschen de laatste nog dansende vrouwen. Hij en de liggende vrouwen worden met wijwater besprenkeld en komen bij.

Nu wordt een mat met offers in het midden van het terrein vóór de Gedong geplaatst. In één van de toeschouwers is plotseling een daemon, „de zwarte tijger”, gevaren. Hij kruipt brullend op de offers toe, verscheurt een levend kuiken, eet het op, kruipt om en over de offers heen, eet alles wat hem lust en wentelt zich daarna, onder bevredigd gegrom in de offerhoop.

De daemon wil dan nog wat drinken, hetgeen hem door een priester wordt aangeboden. Hij slurpt het vocht op en valt dan achterover op den grond.

# BALINESE CHILDREN'S DRAWING

BY

JANE BELO.

Balinese art has a style and a character of its own. The artists are numerous and prolific, distinguished by the patience and efficiency of their craftsmanship, and by their extreme faithfulness to an artistic tradition. Unlike Western artists, they seem to try to produce works conforming as nearly as possible to the patterns used by their fellow-artists. Any individuality in the artist is not stressed, as it is with us, but rather the contrary. If any works which show an unusual vision, a touch of originality, are produced, it would seem that they have come about through the agency of an artist's particular gifts, not by intention, but as it were in spite of his effort to make them like everyone else's. In all the aspects of the plastic arts in Bali, in painting, in sculpture, in the design of the *wajang* puppets and the carving of masks, the similarity to a traditional form is strikingly apparent. From the past there remain a sufficient number of objects to show that, although the classical styles changed from century to century, each period was characterized by a set of conventions to which the artists adhered, much as they did in Europe during Gothic times — and not since then — without showing any desire to make each his statement in terms which he might call his own. And even today, when various „modern” movements are growing up in the Balinese arts, the tendency of the great mass of the artists seems to be toward perfecting themselves in the technique of the new conventions, rather than in any effort to create a personal idiom. Although the motivation for the artistic production of these modern schools ap-

pears radically at variance with that of the classic periods, the same tendency towards uniformity rather than towards differentiation is to be remarked. The talented Balinese of modern times seems as willing to turn his abilities into those of a craftsman, who copies and recopies the accepted motifs in the accepted manner, as were his grandfather and his greatgrandfather who dwelt under the rule of the Radjas.

Where there exists this readiness to follow a set of conventions, the artist is provided with a short-cut in the learning of his trade. Very possibly the great number of Balinese artists, and the quantity of their output, are due to the simplification of their problem by the very rigidity of the artistic tradition. It would seem that less talented individuals can make more presentable pictures, and more of them, under such a scheme. We are not here concerned with the ultimate aesthetic value of the product, but with the fact that the arts thrive in Bali. And whatever their starting point, whatever the influences acting upon them, they turn out to be characteristically Balinese.

Because the artist in Bali functions under conditions which are foreign to the Western world, it should be of interest to investigate the beginnings of the effect on him of his cultural tradition. The Balinese child is already subject to the conditions of his culture, he is learning the meaning of the symbols, learning to adopt a special attitude towards the arts. He will grow up into a Balinese adult, who practices the arts or who is audience for them — in Bali the arts are everybody's business, not

the affair of a restricted few. Through the medium of children's drawings, I would inquire into the manner of transmission of the tradition. How does the child absorb its influences? How does he learn to wish to draw things, not as he himself would like to draw them, but as his society is accustomed to seeing them drawn?

A few years ago, I was asked to collect a number of drawings by Balinese children of from 4 to 10 years, to be shown in an International Exhibition of children's drawings. In those days, before the present movement for free drawing in the schools had been instituted, the school children were directed to draw tables, cupboards and lamps. I was therefore forced to seek out children who had never had paper nor pencil in their hands. Nevertheless the drawings which these children produced, when they were exhibited in New York in 1934, attracted a great deal of attention from artists and educators. There were numerous notices in the press stating that the work of the Balinese children, with that of the Mexican children, outdistanced in interest the work from the various European and American countries represented. The qualities in these drawings which made them stand out from the work of other children were the strict stylization of the forms, derivative from *wajang* technique, the dramatic portrayal of demons, witches and mythological beasts, with gaping mouth and glaring eye, the decisiveness of the line and the free and spontaneous recklessness of composition, combining uproarious action with a balanced, if rudimentary, sense of design.

In comparing the work of Balinese children with that of Western children whom I have observed (working under free conditions, outside of the old-fashioned schools) my impression is that the drawings do not differ up to about four years of age, but that very soon after

this the tendencies characteristic of the culture begin to show themselves. Very little children the world over like to draw. When they are undirected, they take the pencil in their hands and let it run over the page, describing mysterious shapes meaningful only to the child himself. At the same time they may tell themselves stories, whose content is not to be recognized from the representations on the page, yet which will often be found to be reduceable to common terms. To the child, the lack of representational value of his drawing seems to matter not at all; the pleasure is in the drawing and the telling of the tale. As the child's skill develops, the forms which he draws assume a likeness to the subjects of his story, but the affective basis for the symbolism strongly persists, and remains the most significant part of the drawing, to him. Later, among children whom I have observed, the child began to be conscious of his drawing as a thing-in-itself, a symbolic rendering of a certain content, which should be interpretable by others as well as himself. At this time, if his advancement in skill had not kept pace with his development of social consciousness, the richness of his fantasy was cramped by his inability to render it. Still later, certain children found their results so unsatisfying that they stopped drawing altogether. Then they had lost the joy of creating, with which they began.

I should suppose that in any culture in which the arts are practiced, and which therefore possesses a standard for a modicum of skill, it would be at this time in the development of the child, or in the development of any artist, that the traditional conventions came most forcibly to his aid. They would provide a key to his problem of representation. The ready-made symbolism, already significant to his audience, can be a mold into which he pours

his fantasy. It is probable that this assistance helps over an obstacle a great many potential artists who would have dropped out of the race, had they been required (as they are in Western culture) to find a symbolic language of their own. Does a culture possessing such a tradition produce for this reason a more uniform art and a greater number of artists than one which demands individualism? To throw light upon this question, I have instituted an experiment dealing with the drawings of Balinese children, in order to ascertain at what point and in what way the effects of the artistic tradition begin to make themselves felt.

The subjects of this experiment are a group of children, 20 in all, ranging in age from 3 to 10 years. They live in the undistinguished village of Sajan, (District Gianjar), Bandjar Koetoe which possesses neither a dalang nor a professional painter. Not one of the little boys who draw — and true to Balinese custom, they are all boys — has a father or an elder brother whose business it is to paint or to carve or to cut out in leather the wajang puppets. They are therefore not in a position to observe directly the practice of Balinese techniques, or to serve an apprenticeship from an early age, as do the children in the households of master craftsmen. They must not be considered to be more closely in touch with the Balinese cultural background than the children of the average village, unrenowned for elaborate temple-carving or for wall-decorations. But they share with the rest of Bali the all-pervading artistry of Balinese life, which underlies and makes coherent all the varied manifestations of the arts. The same stories which are depicted in color or in relief are acted out in the plays, they recur in formal dancing, and, most important of all, in the representations of the shadow-play, from which a preponderance of the conventions are

derived. When there are temple festivals or private rituals celebrated with a dramatic performance, or when at Galoengan season the streets are gay with roaming Barongs and bands of wandering players, the children attend *en masse*. And especially at wajang performances, the children constitute the most devoted and enthusiastic section of the audience. Certainly for the children of the village in question, the shadow-play is the chief medium through which they are initiated into their heritage, a knowledge of the legends and the distinctive characterizations of the major roles.

I should estimate that they see an average of eight to ten wajang performances a year. Attendance begins when the child is still a baby in arms, and I know many a three-year-old who can stay awake throughout most of the night watching the play. From this, most magical of storytelling means, the children learn to recognize Ardjoena, Bhima, Toealen, Merdah, Sangoet, Delem, Hanoman, Rawana, and so on, and to associate with each his characteristic headdress, profile, shape of eye and stretch of mouth. As the familiar characters appear and reappear upon the screen, the sharp lines of the silhouette fix themselves in the child's mind, the more easily remembered because of the rigid conventional forms to which each puppet must be cut. The motion of the puppets is limited, and also stylized. Their only moveable parts are the jointed arms which may be extended or bent at the elbow, and the lower jaw of the most talkative characters. To create an illusion of action, the dalang passes the puppets rapidly across the screen, or slaps them back and forth against each other, for a fight, in good old Punch and Judy style. The children evidently become accustomed to this manner of representing action in a simplified way, and to the sudden appearance of nagas, garoedas, gods or nymphs flying in

the sky, and the hurtling to and fro of strange-shaped weapons. If one is familiar with the shadow-play, one can trace many of the compositional elements in the children's drawings to scenes and arrangements occurring in wajang: the position of the arms, the setting of two figures in opposition to each other, the appearance of others hovering in the air, the filling of space with weapons in flight. The special attention given to the headdress is due to wajang influence, since it is chiefly by the headdress that a great many specific characters are identified, and others recognized as belonging to a certain category, 'Holy Men', 'Demon', 'Warriors', etc. From wajang too comes the children's disregard for feet, which they often leave out of the picture, just as in wajang they are off the screen — strikingly out of accordance with the usual precise *mise en page* of these children's drawings. If the course of the play were consistently as violent in the battle scenes, no one would have much chance to concentrate upon the conventional forms. But they include many long and rather static passages in which nothing much happens. Through these the child sits patiently, at times dropping off to sleep without leaving his place in the audience. Possibly the long hours of attendance, sometimes lasting throughout the night, serve to impress upon the child the outline and the detail associated with each character, the names of heroes, demons, and evil spirits, and the roles attributed to them. We will see later how the little children begin to give wajang names to the figures in their drawings even before they are able to attempt in line the depiction of their favorites. And this mythological infiltration into their fantasy occurs at a stage when Balinese children, like other children anywhere, are still drawing in vague amorphous shapes puppy-dogs with little ones inside, snakes, 'men', or birds with drop-

pings. The conventional figures of the shadow-play seem to have for the children a very intense and present unreality, so that they easily become mixed with the creations of their own fancy. These mythological characters are loved, feared, and thought about, I believe, with the same sort of feeling as have our children for Cinderella or for Peter Rabbit. But because they have a very definite unalterable concrete shape, because they may actually be seen, time after time, against the magic screen, and heard to speak, they take on a conviction of reality with which no story book character is imbued. Perhaps the nearest rival of Bhima and Merdah in the Western world would be Mickey Mouse, who lives also upon a screen, and every detail of whose fascinating anatomy is delightfully familiar. If Mickey Mouse meant to the adults what the wajang characters mean to the Balinese, if he were a figure believed to have existed in the past which their ancestors knew, who conversed in those not-so-remote-times with the gods they honor to this day, if he appeared again and again in the paintings and bas-reliefs which decorate the temples, if, in short, he were a character as closely integrated with the life of an entire people as the wajang characters with the life of the Balinese, then he might be expected, as do the wajangs, to take hold on and to dominate with steadily increasing persistence the artistic trend of the child's development.

And in Bali there is not 'Mickey Mouse' but a score or more of figures familiar to the children — some brave, some fierce, some jolly, and some beautiful to behold. There are heroes and demons, horrifying enemies who burst out at one in dangerous places, and brothers who come to the rescue when one is in a difficult situation. Thus the wajang provides the Balinese child with a whole gallery of puppets for the play of his own fantasy. Later I will show

with what freedom the young child adapts these characters to his ends ;for if he introduces them fully-formed into his picture, he does not by any means remain faithful to the plots and situations which classic purity would require. It is, however, not unusual for adults in Bali to take great liberties with their classics, to revise and extend the well-known tales, and a lively and not very erudite *dalang* or a group of actors often play out with the stock characters an unorthodox story. The child shares this tendency with his elders. But little by little, as his knowledge increases, he makes his characters more true to their traditional prototypes, and to the roles assigned to them in legend.

Not the only vivid unrealities of the Balinese child's world are taken from *wajang*. There are also hordes of evil spirits, the witches, malevolent spirits of trees and rivers, the frightful beasts which infest lonely places, and whose pleasure it is, everyone knows, to devour the defenceless '*djelema*' (person, human being, in contradistinction to *wajangs*, gods, demons, and spirits). The little boys' life keeps them a great deal of the time outside the safe limits of the village. They drive the cattle out into the fields, cut grass for them in lonely places, lead them for their bath perhaps to some deep and gloomy ravine, where the water flows mysteriously out from the ground and in under the choking tangled foliage to disappear in a dark cave. These are the sites which Balinese fancy has peopled with a host of grotesque and fearsome spirits of whom even the adults stand in dread. Grown men whisper to each other that a tiger is not a mere tiger, but a sorcerer who has taken that form, the better to eat up his prey. Young mothers carry charms to protect themselves and their new-born infants from the evil spirits which would attack them when they go to the river to bathe. The adults are genuinely afraid for them-

selves. But they also cheerfully use fear of these Bugaboos to frighten their children into caution, to keep them in order. Fear of the supernatural can be so intensely felt by the Balinese that he is rendered speechless and turns greenly pale. But when the danger is not imminent, he likes to play with it, to summon up a Grand Guignol situation, to laugh and shudder at once, like a child saying "Boo!" to himself on a dark stair. The Balinese, as a people, love to make fun with fright. They love to relate, to reenact and dramatize some terrifying episode, from their own experience, or from some legendary or factitious source. That is why the little boys' fancy dwells with persistence upon strange creatures, and the bigmouthed, long-toothed monsters, in demonic or in animal form, devouring or anxious to devour, recur again and again as the subjects of their drawings.

It is possible that the whole feeling of the Balinese towards these exponents of the powers of evil is condensed and crystallized in the masked figures of the *Barong* and the *Rangda* — the former commonly representing a gaping-mouthed Lion, Tiger, or Wild Boar, the latter a Witch, whose wild hair reaches to the ground, and from whose tusked jaws dangles a long red tongue. They are dancing figures which may play alone or may take part in a drama. They exist in thousands of Balinese villages, honored often as demi-gods, and performances by them may be interpreted as an exorcism of the powers of evil. Here again we find a concrete and stylized form given to what we would term unreality, turning it into visible reality. So that when *Barongs* and *Rangdas* appear in the drawings of the children, we must consider that they may be not representations of the reality of a performance, but a repetition of the symbol for all that is mysterious and magical and frightening in the dream world of the child. Indeed in some cases

it is impossible to distinguish a child's rendering of a Rangda from that of a 'Tonja', an animistic spirit, not a 'character' of the plays. The child has never seen a Tonja, but he has heard much of them. Therefore when he draws one, he may give to it the formalized shape of the Rangda, as an equivalent. (It may be noted that adult Balinese do likewise in their drawings). Apparently the child responds in the same way to the performance of Rangdas and Barongs as he does to the wajang, taking over from them a stylized pattern for the representation of some underlying emotion for which they also stand. In other words, when he witnesses a performance, he may be said to be verifying with his own eyes the existence, the living aspect of that in which he already believes. My observations of the drawings of children were undertaken with the idea of clarifying the way in which their style develops, the way in which they adapt the ready-made symbolic patterns of their culture for the expression of their own fantasies.

### The Experiment.

It was necessary for the children to draw at my house, so that they might be observed, and also to prevent cheating in the form of assistance from their elders. My observations up to the present time cover a period of three months, 173 drawings have been made, by a total of 20 children. For purposes of convenience I have divided them into groups according to approximate age, as follows:

Group A age 9 - 10 years	Group B age 7 - 8 years	Group C age 5 - 6 years	Group D age 3 - 4 years
No. of children 7	5	4	4

They are all boys. (The girls of this village have persistently refused to draw.) The children in Group C have

just lost their first teeth, those in Group D are a year or so younger. They do not draw separately according to these groups, for they come to draw when they please, with greater or less regularity. One child has made 54 drawings, another 25, others no more than 2 or 3. As a rule the more talented turn up more frequently; but there are also two bigger boys who draw with no more skill than a six-year-old, and who are most devoted in attendance. Two of the children have been to school, but as they have no particular talent, the school influence has not spread over from them to the other members of the group. Rather the contrary has been the case.

No pressure is put upon the children to draw, other than the attraction of the pennies which they receive for their pains. The work is done on a commission basis. I provide the materials, pencil, pen, or brush, occasionally colors. The paper given them is of big size, 60 × 80 cm., and they are allowed to subdivide it if they wish. The subjects are not suggested to them. They draw what they please, and when they have done, tell me the 'story', often more remarkable than the drawing. The artist then receives a penny or two, and departs to cut grass for his cow. Rarely does he ask to see again one of his former works.

The children take an interest in each others' drawings at the time of making them, admire the more proficient, but often admit that they like their own the best. We pin up on the wall from time to time examples of the work of all ages, done in various media. New boys, who are strangers to the house, often come to see what is going on. They stare for a few moments at the children's drawings on the wall, then ask for paper, and pop themselves down with utter confidence to make drawings of their own. I have not observed any instance of the direct taking over by the new boy of subject matter from

the drawings on the wall. Subjects already treated by one boy may recur days later in the drawings of another, but in quite a different style, so that it is not clear how much of their influence on each other is carried over through time. On the wall hang also two works by adult Balinese, the one a modern drawing of two warriors, the other a painting of mythological beasts in classical style. Neither has been directly copied by the children in any of the four groups. I will describe later how one the children seemed to learn an anatomical point from the old painting, indirectly, through the intermediacy of another child.

Contagion in subject matter is most apt to occur from one work-in-progress to another. This applies to decorative motif as well as to content. If one child has introduced a wavy line along the edge of his picture, several more working at the same time will take up the idea and add a similar motif to their own drawings, at the top, the bottom, or the sides of the page, afterwards interpreting them variously as 'mountains', 'sky', 'road', 'coral in the sea', 'the edge of the grass', or 'irrigation—dams in the rice-fields.' A child of Group B, Gandir, when he had drawn one threatening figure on his page, looked over at Loengsoer (Group A) who had balanced such a threatening figure with a Demon, and placed a tree in the center of the battle. Gandir's drawing when finished contained a Witch (equivalent to a Demon) and a tree arranged in the same pattern as Loengsoer's, worked in with his own material, a fisherman, dogs, pigs, etc. In the design the relation of the Witch and the tree to his original figure is similar to Loengsoer's, although in technique and in content the drawings are dissimilar. Again, three boys produce simultaneously drawings unlike in design and in characterization, but which represent the

idea 'metapa', ascetic meditation. Two of the nine-year-olds have recently taken to pinning their papers on a single drawing board, the edges contiguous. In this position they have several times produced drawings so nearly identical, in design, subject, and style, that had I not seen them at work, I should not have known to which child to attribute either drawing. As the skill of these two when working individually is equal, and as each seems to work with equal concentration and attentiveness, without stopping to inspect the other's drawing, one can only consider the influence they exert upon each other as reciprocal, and wonder at the harmony of their common effort. (It is not uncommon to see adult Balinese working in unison on a decorative motif, as for instance when two carvers begin at either end of a strip of wall to cut out, without the use of any preliminary sketch, a conventionalized pattern which will join and be continuous when they meet in the center.)

In the interplay of influences between the children, we have had cases where the form has been taken over, with or without content; content without form, or the two in combination, producing when the children have reached the same level of technical development, an almost identical result. Another sort of infectiousness runs through the series, that of purely verbal association, without regard either to form or to content. Dr. Margaret Mead called my attention to this occurrence in her observations of Balinese mountain children, who say 'this is a Barong' when another child announces that he is drawing a Barong, even though the form may be the same as that which was called 'cake' on a former occasion. Among my children this sort of association occurs most noticeably in the naming of the characters, so that if one child has drawn a more or less recognizable Sangoet, Hanoman, or Bhima, a number of amcr-

phous figures on the pages of other children will be dignified with these names from wajang when the time comes for telling the story. Again, a child who is dissatisfied with his drawing may affirm that his not very successful tiger was intended to be a pig (see Fig. 22). The story told afterwards is for this reason not a fair test of what the child had in mind during the actual drawing.

Taken all together, the reciprocal influences between the children have already produced a 'style', to which new members entering the group tend to conform. The children have a common background of experience, and to all of them the materials they use are unfamiliar. Under these conditions, certain individuals stand out as more talented than others. But no one or two can be said to dominate the group, to exert an influence upon it with a force comparable to that of the trend towards uniformity which has come about through the interaction of the whole group, and which bears upon all its members.

It was evident as the number of drawings piled up that wajang subjects would be found to predominate. A count of the drawings of Groups A, B, and C over the three months showed 65% which could fairly be classified as wajang drawings, because of the clear attempt of the child to depict a wajang scene. The proportion of wajang to non-wajang varies with the individual child; one member of Group A has drawn 72% wajangs, another only 43%. Of those in Group B who have drawn sufficiently frequently to make a proportional count of value, one has drawn 75% wajangs. Not included in this count are the pictures which attempted realistic representation, into which a single wajang figure or detail has crept; nor those in which no formal representation of wajangs has been attempted, but to which names of wajang characters are given. I have

included, however, the pictures predominantly of wajang scenes, to which have been added subsidiary motifs from real life (as Fig. 20.) It is to be noted that, except in the cases of unusual children, even the realistic figures approximate wajang drawing, and differ from it chiefly in the lack of a crisp decisive pattern on which the forms are modelled. Whenever possible, the children seem to find it easier and more satisfactory to represent their subject through the use of a convention already fixed by the culture, and they often draw rocks, trees, even the familiar kris in a manner taken over from the wajang 'properties' or from paintings or temple-carvings which they may have seen.

The smaller children, Groups C and D, are more apt to mix wajangs with a rendering of real life, indiscriminately. A five-year old drew a motor-car, with a full-fledged wajang, complete with crown and trappings, at the wheel. The car is being 'stopped' by another wajang. Below this scene appear four other figures, three mortal and one wajang. Two are doing battle amongst themselves while the other two, said the child, are forbidding the car-stopping wajang to stop it! The dramatic motif is the same as that in the picture of a nine-year old, in which a wajang Pedanda (High Priest) is held up by a Beast (Fig. 16). Compare another subject from Group A: Betara di Loewoer (ancestor god) confronts Betara Soerja (the sun as a god), and causes him to stop. In the center are symbols for the sun, moon, and stars, standing still in their course. If we recognize this 'arrestation motif' as a common one in wajang compositions, we do not know whether to take the motor-car picture as an incident from real life into which wajang figures are introduced, or as the child's idea of a wajang episode in which a motor-car plays a part. The two planes

are not clearly distinguished, in fact they are thoroughly mixed.

The small child brings to the making of his picture an impetus, a desire to create, which carries him over the difficulties of such confusions. Nothing is impossible, and his fancy could fill a dozen pictures. In the work of Groups C and D one finds generally a whole saga crowded onto a single page. In Group B the frame is already closing in, the subject matter is limited to as much of the story as can conveniently be got on the page. Group A, by comparison, has reduced it still further, so that it seems to focus on a single incident, a single moment in the tale. For this reason, perhaps, the liveliness and activity of the composition reaches a higher point in the drawings of Group B. They have mastered the technique sufficiently to be able to coordinate it with an integrated section of the content of their fancy, but have not yet become so technique-conscious as to restrict the subject by the limitations of the style. Where a member of Group B cheerfully draws 'little brother' with the crown of a hero, a nine-year-old says "I can't draw a man" — and sits down to draw a pair of struggling Raksasas, sure of line and complete in detail of physiognomy and trappings. Tradition supplies no accepted 'model' for a man, but for a Raksasa it does.

The battle-motif, whether of wajangs, beasts, men, gods, or spirits, is the favorite amongst all these children. We have over and over again a battle-scene in which the participants brandish stylistically drawn weapons, the air is filled with flying arrows, enemies transform themselves into strange beasts, and heroes 'emanate' through their magic powers serpents or fierce birds of prey. I have found an average of 66% of the drawings representing a fight, or some form of attack. This is not surprising in a group so strongly influenced by wajang, for

the battle-scene is indispensable in every wajang performance, and constitutes the climax up to which less animated passages lead. In some cases the children interpret these scenes as representing themselves. One seven-year-old explained his drawing, "This is me hitting my father, over here I'm hitting my uncle." But in most cases it is difficult to trace an identification. The hero Ardjoena today defeats with magic weapons the Giant Demon, but tomorrow we find he's had his head cut off. Often the children state of a battle scene "Nobody wins. They're still fighting." The contest is the subject of the picture, chosen as a dramatic moment. I shall set down the title and content of a few of the drawings which it is not possible to reproduce, to give some idea of the flexibility with which the stock-characters are treated, and of the variety of protagonists who may take part in the struggles.

Animals, both domestic and imaginary: The King fights a Koeplak-Kaplik, an evil spirit said to resemble a goat, but whose ears are so long that they make a sound, 'koeplak-kaplik' against the ground as he walks; a battle between a mythological bird and a mythological lion, the bird, Garoeda, the lion, Rawana transformed; a cow ridden by a man encounters a 'léjak', a human being transformed into fiendish shape, with wild hair and long projecting teeth—in the center the child of the cow, crying for its mother. A Tonja pops out of a tree while Ardjoena fights a Raksasa. A Tonja appears in river, when an ordinary man is taking his ducks to water; the Tonja steals a duck. Here is a pair, done by a child on a single day. Scene I: The monkey prince Hanoman comes to tell Bhima that his little brother is lost. Bhima weeps. Hanoman is very angry. He flew through the air, but he did not find him. Scene II: A follower of Rangda, the witch, hurls herself into the picture



Fig. 1.

"Soebali and Soegriwa fighting."

by I GRANDIR, age 7.

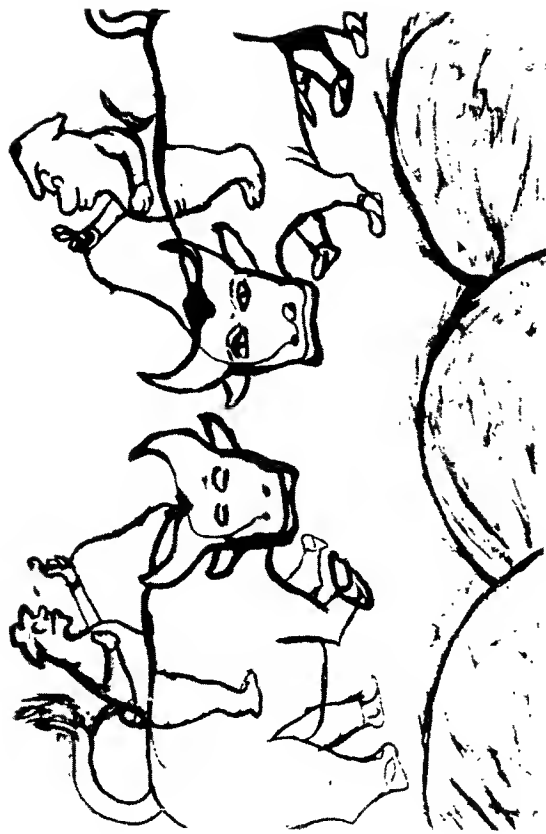


Fig. 2.

"A water-buffalo and a bull are set in combat by their cowherds, in a field. Below is the field and the grass."

by I KANTIN, age 9.



Fig. 3.

"Food and drink are brought to Tioepak by his followers, Panak Saté, Toca Daja, and Nang Seddhan."

by I LOENGSOER, age 9.



Fig. 4.

"Nang Bekoeng squatting on the corals, catching fish with a net. In the water, 'Tjalu.'"

by I LOEAR, age 8.



Fig. 6.

by I LOENGSOER, age 9.  
 "Two men quarrel at home. One goes off in anger to the forest. There he meets the beasts, and gives battle. The pig is shot by the man, and dies. The cow is not hit. The tiger is missed because he turned his head around. The Tonja of the tree is unhurt by the arrow. Above, a monkey sits in the tree to watch the fighting. The man is in contest with the beasts, whose follower is the Tonja of the tree. It is a tie."



Fig. 8

by I LOENGSOER, age 9.  
 "A Tjalonarang story. Pandocng stabs the Rangda, but she does not die."



Fig. 5.  
 by I KANTIN, age 9.  
 "A Tonja of the forest is disturbed by Nang Sedahan. They go to the edge of the forest, the Tonja attacks him, but Nang Sedahan does not dare to do battle with the Tonja. A tiger comes, and a follower of the Tonja, to fall upon Nang Sedahan. But the battle does not take place."



Fig. 7  
 by I KANTIN, age 9.  
 "On the night, Tjoepak, with Nang Kimcen below him, and above a Kocok, who cuts people. On the left is Nang Sedahan stabbing Tjoepak, with Paksi (great bird) and Tjèng Lelingsèn (person transformed into a pig)."



Fig. 9

"Ardjoena is in meditation on the mountain India-Kila. He is disturbed by the Raksasas Kala Mocka and Kalan Toka. The Boar, Rak-saka Kala Mocka, is shot by Ardjoena, but it does not die. On the left is a warning tree, on the right a liangi-panj."

by I LOEAR, age 8



Fig. 11.

"Sochali and Soegriwa fighting. They exchange blows and bite each other. They are brothers, Soegriwa is the younger brother."

by I LOENGSOER, age 9.



Fig. 10.

"Two men hunting in the forest. They see a wild boar and a deer. They shoot them, the boar and the deer are killed. The men are standing in a warning tree. In the center is a Giant Fern. Below the tree is a man in meditation, overgrown by vines."

by I LOENGSOER, age 9.

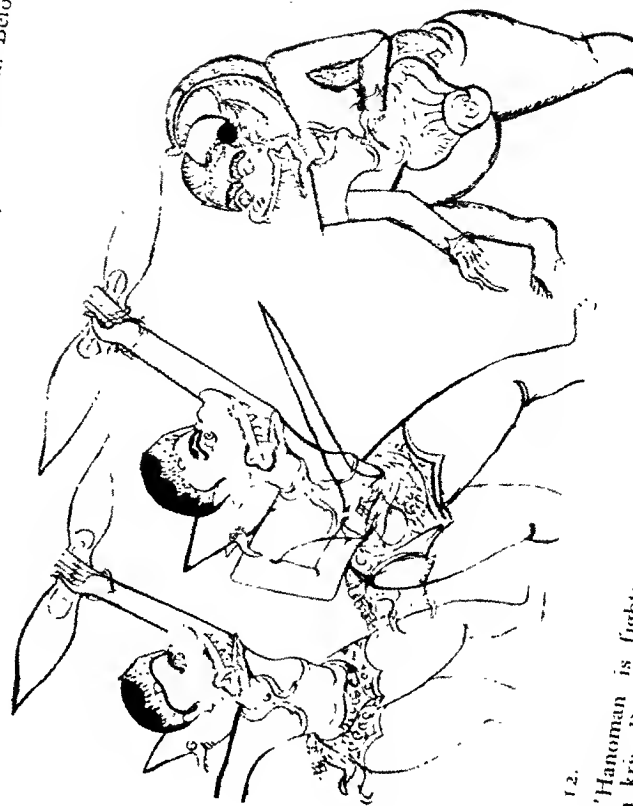


Fig. 12.

"Hanoman is fighting Deja Bé Koenti, who is armed with a spear and a kris. Behind him is Deja Kala Mocka with a spear. Nobody wins."

by I KANTIN, age 9.



Fig. 13.  
"Baladewa and his follower, Merdab, fighting a Rakasas."

by I KANTIN, age 9.



Fig. 14.  
"Someone is meditating in the forest. His head is cut off by Nila. A dog is waiting to eat the fallen head."

by I KANTIN, age 9.



Fig. 15  
"Stealing a woman. Ardjoena comes to take a woman, she is inside the house. The Tjondong (her servant) sees him. Dharmawangsa, the brother of Ardjoena, is angry because Ardjoena didn't get the girl. He comes bearing a tal on his head, a charm to give Ardjoena so that the girl will be mad for him. Rawana transforms himself into a Naga, because the girl is his. Hanoman helps Ardjoena, because Ardjoena can't compete with Rawana. The girl is Dronpadi. He didn't get her, the door is locked."

by I KANTIN, age 9.



Fig. 16.  
"A Pedanda goes into the fields. A Mamah (wild-cat) stops him. He tells the Mamah to go to one side, the Mamah refuses. The Pedanda wants to stab it. In the center, a shrine. Above, a Rasé (civet cat). A snake winds itself around the Pedanda. The snake wishes to hold up the Pedanda."

by I KANTIN, age 9

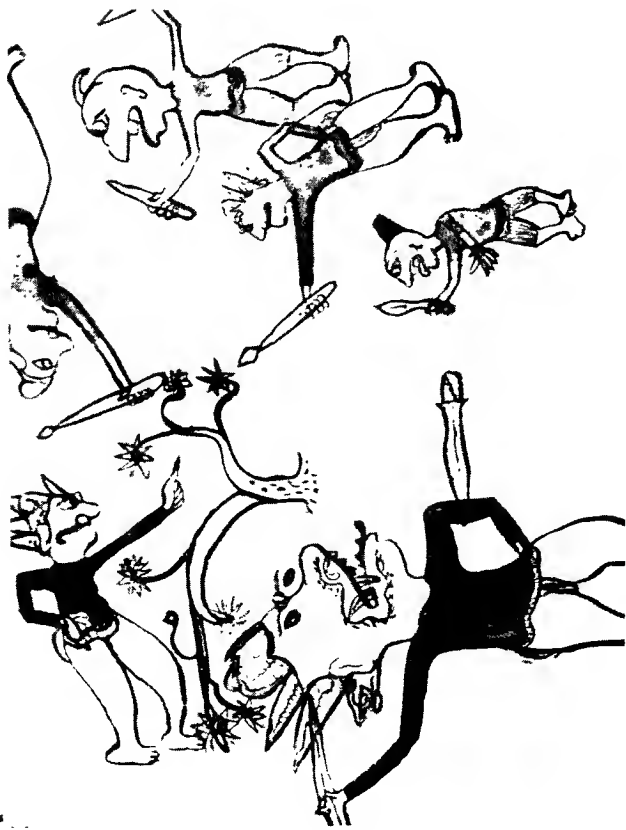


Fig. 17.  
"A Raksasa struck by an arrow of Sateaki. With Sateaki are Delem and Merdah (At the top) Sang Oeloe Dawa and Kresna."

by I LANCOS, age 6

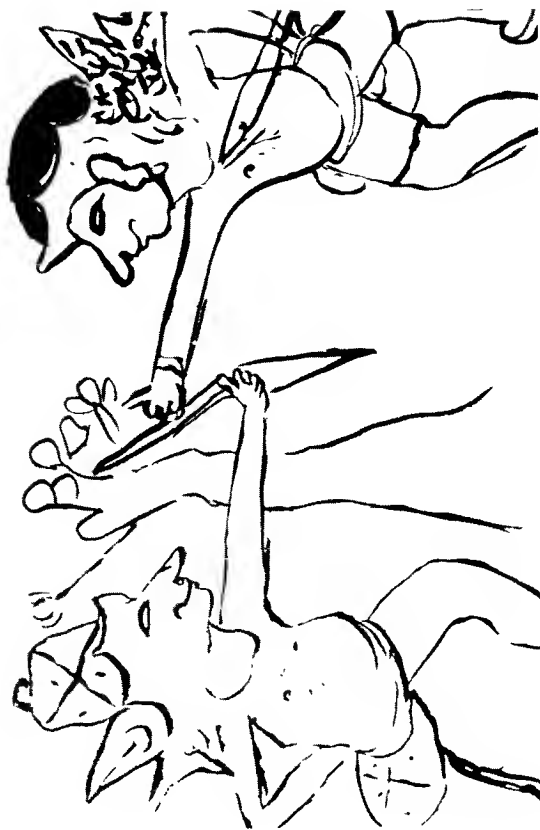


Fig. 18.  
"Kresna fighting with Salja."

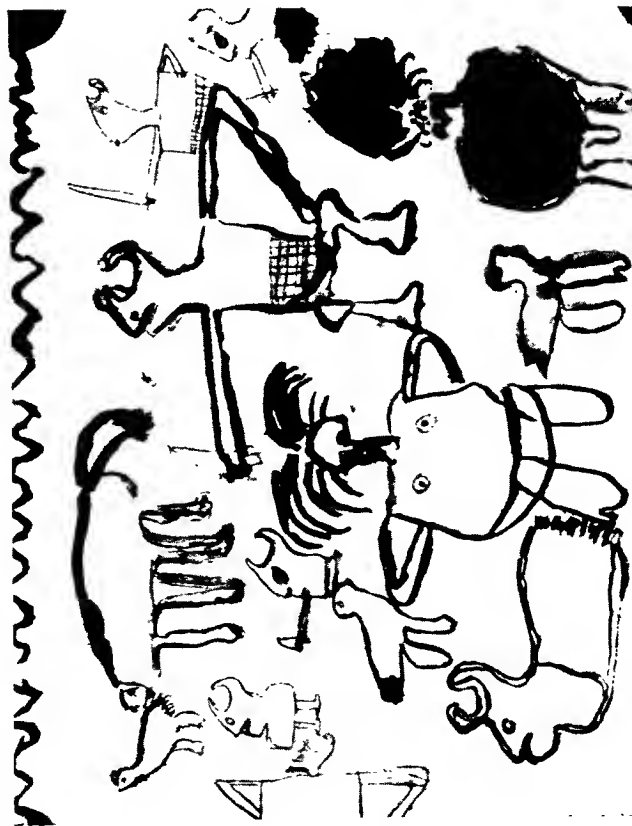


Fig. 19  
"A cow lying down, a man, a bird, a man, a pig, a bird, etc."

by I GANDIR, age 7.



Fig. 20.  
"The younger brother of Djajakesoema, and Bluma, holding the leg of Djajamerta. The younger brother is angry. On either side, people stealing coconuts."

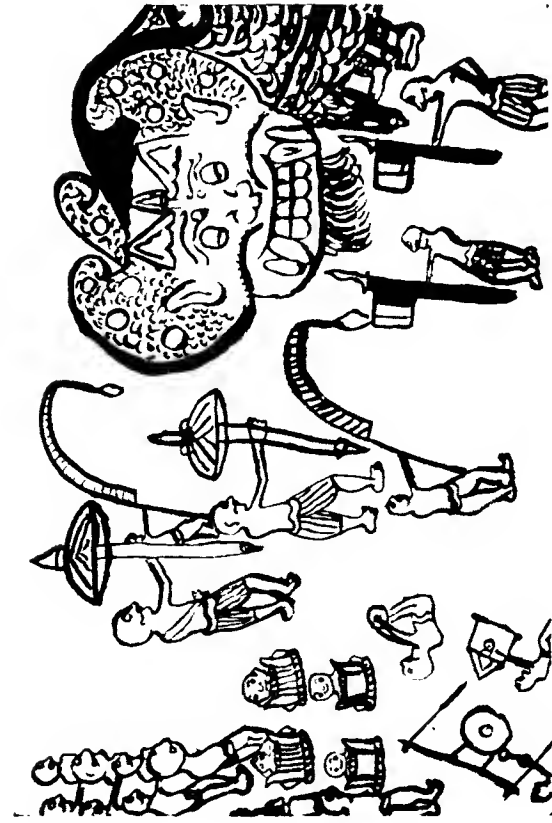


Fig. 21.

by I GANDIR age 7.

"A Barong dancing in the road. People carrying flags, banners, and ceremonial parasols. People are looking on. They are playing gong, and cymbals, and gongs."



Fig. 23.

"A cockfight."

by I LOENGSOER, age 9.



Fig. 22.

by I PRODONG, age 10.

"Two men (?) have just come to the forest, they want to catch wild boar. Ardjoena is seated on a boar (?) meditating in the forest. Kresna is in meditation seated on a boar. In the center is Rangda changing form. She does not allow them to fight."



Fig. 24.

by I GANDIR, age 7.  
"A group is killing a pig, which is tied up. This one is stabbing it. All the members of the club are carrying blood, the blood of the pig. Above, birds of prey are flying."

from one side, offering in her outstretched hand the head of Bhima's little brother, which Rangda is about to devour.

Or if we have as a subject the stealing of a bride, one man with his allies is endeavouring to wrest the girl away from the men of her family. Unrequited love: a lady, almost twice the size of her admirer, refuses to wed him, while he threatens her with drawn kris. A hunting scene: two men with their dogs give chase to a deer, the deer disappears, the dogs mistake their masters for the prey and eat them. In the picture the two men are lying dead, their weapons fallen beside them, one with his leg bitten off. Above are the dogs showing their long-fanged jaws, and all about, the great trees with monkeys in the branches, a common Balinese symbol suggesting danger in a lonely and deserted spot.

What are the scenes not based on fights or acts of violence? The purely pastoral have not occurred — the cows and ducks with which the little boys spend their days are only drawn in combat, perhaps with a mythological lion, or threatened by some evil spirit. The nearest approach to the lyrical feeling is expressed when two of the children draw temples, with carved gates and decorated walls, over which show the multiple roofs of the little shrines, unprofaned by any human presence. Generally when the children take as their subject a scene from real life, they choose, as from the *wajang* material, a dramatic moment, a cockfight in action, the communal slaughtering of a pig, a dancing performance at which a crowd has gathered — a *gandroeng*, a *djanger*, or, most popularly, a *Barong*. When it is a performance, the orchestra, which adds so much to the gayety of the actual scene, has always been represented. Two children have drawn a cremation at its most turbulent point, when the crowds of shouting men will round the tower in a frenzy to

get at the corpse. Only once has a child attempted to depict an actual Rangda which he had seen perform the day before, flanked by trance-dancers pressing *krisses* into their breasts. In this picture, as in all other attempts at 'real life', the execution of the child-artist fell far below the level of his more formalized legendary drawings. This same child had drawn Rangdas many times, with great conviction, after the model of the *wajang* Rangda. It is curious to note that *Barongs* have appeared twice in his pictures, not as masked figures supported on the legs of men, but with the legs of beasts.

In the discussion of the subject matter of the drawings, I have not made a distinction between the groups according to age, for it seemed to me that the difference was one of treatment rather than of choice of material. I have stated that the field of content narrows as the child grows older, bringing it into line with his skill. Let us see now how the littler ones begin to master the special technique which makes their drawings Balinese. Of the four children in Group D, who have not yet lost their first teeth, three show not yet any signs of the formalized technique. They make round heads, lumpy bodies, and stick-like legs, seen from in front. Their animals are only slightly longer shapes, with four legs to distinguish them from men. The fourth child of this group began at once to draw the head of a man in profile, with the characteristic long nose and slanting eye of *wajang*. Of eight figures in his picture, seven were drawn in this way, and the eighth, at the bottom of the page, was given a round eye and the rounded horn of a *wajang* headdress — perhaps a miniature Bhima? Also in the picture are three very large ducks. A child in Group C, who lost his first teeth during the period of the experiment, I was able to catch at his first

attempt to draw a wajang. He had been drawing in the manner of the tiny ones when one day he began to put in minute compact wajangs, with horned headdress and extended or bent-at-the-elbow arms, interspersed amongst the figures of men and beasts drawn in his usual manner. I have reproduced this drawing here (Fig. 19) so that the aspect of the germ of a style may be known.

Today, a month later, this child is drawing wajangs with considerable freedom—it was he who put one to drive a motor-car. The other members of Group C are all drawing wajangs, as they have done from the beginning, to the exclusion of all other subjects. They have already attempted a number of complicated headdresses—see Kresna and Salja by a six-year-old in Fig. 18.

It is not often that the observer can put his finger on the exact point which marks a step forward in any given child's development. These children are not seen all day long, nor has any one of them been seen every day. They themselves say that, lacking paper and pencil, they draw only upon the walls. And the walls bear witness to the fact that they do. Except for spatial limitation, the equivalent of a frame, which the edges of a piece of paper provide, and which an expanse of wall lacks, I can see no appreciable difference in the style resulting from the change of medium. If the line is looser when the child uses a brush on paper than a bit of charcoal on the wall, it is relatively tighter when he uses a pen. Therefore when a six- or seven-year-old child begins at once to draw recognizable wajangs, one assumes that he has practised his craft on the walls.

According to the data collected during this experiment, which cannot be conclusive because of the limited number of children studied, it would seem that the children began to draw in the culturally dictated manner between the

ages of five and seven, varying with the precocity and special aptitude of the child. Only two children have come under my observation who were over the age of seven, and who yet made no attempt to draw in the classical style. Both children are very aberrant types, in all their ways quite unlike their fellows. There are probably many children who do not draw at all, but it seems that those with a touch of ability try very hard to master first the accepted technique. In my Groups A and B, only those who stand out as the most talented ever attempt the more difficult task of portraying a realistic scene. They themselves consider it more difficult, and probably, less rewarding.

Another point in learning was noted in the case of a nine-year-old when he passed from drawing the hind legs of animals with knees in front like a man's to hocks in back like a beast's. Kantin had been drawing very regularly for a month in the shadow of the wall where hung the classical painting of mythological beasts mentioned above. From April 21 to May 14 he had made 8 separate drawings containing animals, all with their knees in front. On May 14 and 15 a child of 12 years was seen by Kantin to make a copy of some of the beasts on the wallpainting, reproducing their classically drawn hind legs. On May 16 Kantin attempted an animal, was dissatisfied, turned over the page and drew men. On May 22 he again drew an animal, with knees in front as before. On May 27, suddenly the legs of his animals were changed, forever after to be drawn with the 'knees' where they belong. The curious fact is that he did not himself attempt to copy the wall-painting, nor did he learn by looking at it. Through the medium of the older boy's drawing his attention was brought to this problem of animal anatomy, and he seems to have carried the problem in his mind until he had

it solved. I have observed children in America becoming concerned with and meeting this problem at very nearly the same age. In spite of the marked conventionalization of Balinese children's drawing, a certain underlying course of their development can be correlated with that of children living under very different conditions.

The drawings themselves bear witness tho the fertile imagination which the children bring into play when left to draw what they please. Note with what freedom of treatment the most significant elements have been made to stand out in the cockfight and the Barong pictures here reproduced (Figs. 21 and 23), simply by magnifying them out of proportion to the scale. From the drawings too one can better judge the spontaneous sense of composition and balanced design than from any written description. It is true that whether the composition "comes off" or not depends a great deal on accidental factors. These Balinese children often achieve what seems a masterpiece of design, and spoil it afterward by the addition of a wealth of decorative detail — not an unfamiliar trait in the art of adult Balinese. Similarly the frequent filling in of space with 'mountains', 'greenery', 'rocks', etc., must be taken over by the children from the decorative conventions of the adults in painting and in temple reliefs. When the children were first given colors, they used them decoratively, not conventionally nor realistically. The specified colors of even the most familiar wajang figures, Hanoman, white, Bhima, black, Baladewa, red etc., which may be seen in Bali by anyone who wanders around to the side of the screen where the dalang is manipulating them, have so far been completely disregarded by these children. They began by applying the colors in stripes along the sides of their lines, a red and a blue stripe down one side

of a leg, a green and a yellow stripe down the other side, a purely decorative device. After a month of using color, the children have come to painting in solid sections, occasionally even backgrounds, but the leaves of a tree are still apt to be red, and the feet of a man sea-green.

By comparing Fig. 7 with Fig. 13, by the same child, one can see what I mean by the relative constriction of the field of content as the child's interest in and mastery over technique increases. The bold individual expression in the design seems to diminish as 'he becomes more preoccupied with detail, the design becomes more set, dry and static. It is only fair to add that early drawings of these children are often their best, and that perhaps the lure of the pennies leads them to draw at times when they have 'nothing to say'. It is quite possible that these children, some of them, have drawn too much. I am reminded of the statement of Mr. Bonnet (artist and collector of modern Balinese paintings) that in his experience the work of the young adult painters tended to go down after the first year or two, and that their best work was done while they were mastering a new technique. Gregory Bateson and Margaret Mead have told me that in collecting the woodcarvings of adults who were just beginning to make statuettes, the first piece of any individual was usually his most effective, that it often had a quality lacking in his later work. These observations, which corroborate each other, would seem to show that although the Balinese, adult or child, is never at a loss for a subject, the rich background of legend, and the tricks and conventions of a traditional style cannot be depended upon to produce 'art' by a formula, but that the whole mechanism must be fired from within by some intense feeling of the artist.

# BALINESE CHILDREN'S DRAWING.

(KORTE INHOUD, VANWEGE DE REDACTIE.)

In 1934 werd te New York een Internationale Tentoonstelling van kinderteekeningen gehouden. Men had de schrijfster gevraagd voor dat doel eenige teekeningen te verzamelen van Balische kinderen van 4-10 jaar oud. De schrijfster noteert, dat het werk van Balische en Mexicaansche kinderen het meest de aandacht trok. Over de Balische teekeningen in dit verband, zegt de auteur: „De kwaliteiten in deze teekeningen, die hen onderscheidten van het werk van andere kinderen, waren het volkomen gestyleerd zijn van de vormen, welke afgeleid waren uit de wajang-techniek, de dramatische uitbeelding van demonen, heksen en mythologische dieren met wijdgeopende muilen en felle uitdrukking van oogen, de beslistheid in de lijnvoering, en de vrije en spontane roekeloosheid in de compositie, waarbij onstuimige handelingen met een zin voor evenwichtige, zij het ook rudimentaire, ontwerpen werden uitgebeeld.”

De schrijfster wil nu nagaan hoe de invloed van een cultureele traditie op den Balischen kunstenaar begint in te werken. Door het medium van kinderteekeningen wil zij een onderzoek instellen naar de wijze waarop de traditie wordt overgebracht. „Hoe neemt het kind de invloeden daarvan (— van de cultureele traditie— Red.) in zich op. Hoe leert het om dingen te willen teekenen, niet zooals hij zelf ze zou willen teekenen, maar zooals zijn maatschappij gewend is deze dingen geteekend te zien?” De auteur wijst n.l. op het feit, dat men er op Bali op gesteld is niet het individueele, doch het door de maatschappij als standaarduitingen van kunst aanvaarde uit te beelden. Zelfs al komen er nieuwe invloeden op den Balischen kunstenaar inwerken, dan zal hij weer zijn best doen zich te uiten volgens een nieuwe, algemeen aanvaarde, code van uitbeelden.

Om een antwoord te krijgen op de gestelde vragen, nam de schrijfster haar toevlucht tot een experiment. Twintig kinderen uit een dorpje in Gianjar, in leeftijd variërend tusschen 3—10 jaar, worden in groepen ingedeeld.

Bij haar huis wordt geteekend. Zij levert het materiaal. De kinderen mogen teekenen wat ze willen, staan niet onder teeken-dwang, terwijl er op gelet wordt, dat zij geen hulp krijgen van ouders. (De schrijfster noteert trouwens, dat er in dit dorp geen beroepsschilder of dalang woont, dat het niet bekend staat voor bijzonder uitgewerkte tempels met eventueel daaraan toegepaste kunsten). De kinderen krijgen eenige duiten na hun werk en gaan dan weer huns weegs. Het experiment loopt over een tijd van drie maanden, waarin door het twintigtal, allen jongens — de meisjes weigerden beslist om te teekenen — 173 schetsen werden gemaakt.

De schrijfster vertelt dan hoe het is gebleken, dat de wajang, de Rangda - en Barong - opvoeringen, het geloof aan geesten en spoken, een geweldigen invloed hebben op de psyche van het kind, zooals dat uit hun teekeningen blijkt. Een kind zegt bijvoorbeeld: ik kan geen man teekenen, maar zet zich dan aan het werk en maakt twee vechtende demonen, zeker van lijn en uitwerking in details — een demon heeft de wajang hem leeren zien, een gewonen man niet. Het blijkt echter, dat zij, wat de kleuren betreft, die bij een bepaalde figuur uit de legenden hooren, daarin het voorgeschrevene nog niet volgen. Het blijkt verder, dat de gedurfde expressie vermindert, wanneer men zich meer met de details gaat bezighouden, zoodat bijv. weleens een meesterstuk van een ontwerp bedorven wordt wanneer men het gaat uitwerken. Het eerste wat zij maken — ook voor de oudere kunstenaars geldt dit — is meestal het meest effectief.

Hoewel de Balinees nooit gebrek heeft aan een onderwerp — concludeert de schrijfster — kan de rijke stof aan legenden, trucs en conventies van een traditioneelen stijl geen „kunst” voortbrengen door een formule. Het is noodig, dat het geheele mechanisme van binnen uit gevoed wordt door een intens gevoel van den kunstenaar.

# DE POERA BESAKIH

## BALI'S RIJKSTEMPEL

DOOR

Dr. R. GORIS.

### I. DE HUIDIGE TOESTAND.

#### § 1. Ligging.

Als men van de Karang-Asëmsche desa Mënanga (district Rëndang) vroeger een tocht naar de poera Bësakih wilde maken, moest men rekenen op een flinken marsch van 6 à 7 KM. over een bij gedeelten zeer steil bergpad, vóór men het heiligdom bereikt had. Thans rijdt men met de zwaarste luxeauto's tot voor de trappen van den hoofdtempel.

Ongetwijfeld had de tocht te voet meer bekoring, men moest iets presteeren, vóór men toegang had tot het heilige; bovendien was hij meer in overeenstemming met de Balische religieuze opvatting, dat een tocht naar dezen tempel een bedevaart, een tīrthayātrā is, zelfs — en niet het minst — voor de voormalige tempelheeren, de Dewa's Agoeng van Gelgel en Kloengkoeng.

Tijdens het moeizaam stijgen voelde men toch tevens bij elken stap verder en hooger iets van het alledaagsch gedoe en het gekrioel der menschenmenigten in de vlakte van zich af vallen.

Men zuiverde zich onbewust door zijn berggang.

Zoo steeg men dan tot de hoogte van 1000 M., waarop de poera Bësakih ligt op de helling van Bali's hoogsten berg, de Goenoeng Agoeng.

#### § 2. Praehistorie.

Als men de semi-hindoe tempels op Java: Soekoeh en Tjēta kent, als men de jongste ontdekkingen over de oude

terrassenheiligdommen op de Argapoera in Oost-Java gevolgd heeft, dan kan men moeilijk de poera Bësakih anders beschouwen dan als een oud terrassenheiligdom.

De „praehistorische” Baliër (dat is de Baliër van vóór de komst van Boeddhisme en Hindoeïsme) had met zijn Indonesische verwanten de vooroudervereering gemeen.

De geesten der overleden voorouders stegen naar de toppen der bergen en vloeiden daar samen met den Berggeest<sup>1)</sup>.

Voor contact met de voorouders was dus een bezoek aan den berg noodig en die geesten moesten op bepaalde gewijde plaatsen opgeroepen kunnen worden.

Hiernaast kon men voor niet zóó bijzondere gelegenheden de geesten oproepen in den huistempel (s a n g g a h), of wel, als het den stamvader van een gemeenschap, een dorp, betrof, in de poera p o e s ě h, den oorsprongstempel<sup>2)</sup>.

Zoo moet de „oude” poera Bësakih ontstaan zijn, lang vóór eenige Hindoeïseering van het eiland Bali. Hierop wijzen voorts nog de meeste namen van de erin vereerde goden, die Oud-Indonesisch zijn, doch deze nomenclatuur zal later nog ter sprake gebracht worden (zie §§ 7 en 9).

#### § 3. Historie\*.

Het was in het jaar 1343, dat de p a t i h of eerste minister van het Oost-Javaansche Rijk Madjapait, geheeten

\*) Zie nog nader: II. Gegevens uit de lontar-literatuur.

G a d j a h M a d a, een expeditie naar Bali uitzond om „den snooden, laaghartigen” vorst van dat eiland te tuchtigen.

Met dit jaartal 1343 zijn we dus ongeveer drie honderd jaar na Erlangga.

Was er door het huwelijk van den Balischen vorst U d a y a n a uit het geslacht der Warmadewa's met de Javaansche prinses M a h e n d r a - d a t t ā, uit het geslacht der Dharmawangça's een tijdelijke eenheid tusschen Bali en Java ontstaan, te vergelijken met de vroegere „personeele unie” tusschen Nederland en Luxemburg, deze unie was niet van langen duur.

Cultureel had zij echter zeer sterken invloed. Eenerzijds veranderde de kanselarijtaal op Bali van het vroeger gebruikte Oud-Balisch in Oud-Javaansch<sup>3</sup>). Anderzijds nam men op Java bepaalde architectonische allures van Bali over <sup>4</sup>).

De prinses Mahendradattā voerde als koningin van Bali den naam: G u ṇ a - p r i y a - d h a r m a - p a t n ī. Echter was er aan het huwelijk één voorwaarde verbonden geweest, nl. dat de Balische vorst Udayana nimmer meer een tweede gemalin zoude nemen. Deze voorwaarde hield Udayana niet. Hierover vertoornd, ging zijn gemalin de zwarte magie beoefenen. Zoo zag haar eigen zoon — E r l a n g g a — zich genoodzaakt zijn koninklijke moeder te verbannen.

Eenmaal door haar eigen zoon verbannen naar de boschen, werd deze Koningin - Moeder nog meer verbitterd en bracht aldus zeer veel onheil over het rijk van haar zoon<sup>5</sup>).

Na Erlangga's dood werd — ondanks de speciale missie (nog tijdens Erlangga's leven) van den hofprelaat M p u B h a - r ā ḍ a — niet bereikt, dat Erlangga's kinderen op den Balischen troon zouden zitten. Als opvolger koos men van Balische zijde Erlangga's jongsten broeder, die steeds A n a k W u n g s u, „het jongste kind”, genoemd wordt.

Deze Anak Wungsu werd (omstreeks

1080) bijgezet in de Goenoeng Kawi Tampak Siring<sup>6</sup>).

Over de relaties tusschen Bali en Java na 1080 en vóór 1343 hebben wij enkele schaarsche gegevens, die hier echter onbesproken kunnen blijven.

Maar na 1343 wordt ons, althans voor eenigen tijd, de verhouding meer helder.

Na de zeer geslaagde expeditie uit Java, waarbij de Balische vorst, die nog steeds te Bedoeloe resideerde, volkomen verslagen werd, zond men uit Madjapait stedschouders. Een dezer stedschouders was A r y a K a p a k i s a n. De kleinzoon van dezen Arya Kapakisan vestigde zich te Gelgel.

Deze eerste vorst van Gelgel (±1400) wordt in allerlei tradities en oude Balische familiechronieken in nauw verband gebracht met de poera Bēsakih<sup>7</sup>).

Er is geen enkele redelijke grond om te betwijfelen\*, dat de vorsten van Gelgel het oude praehistorische terrassenheilighdom op de Goenoeng Agoeng maakten tot eigen vooroudertempel en zóó tevens tot hoogsten Rijkstempel van geheel Bali, waarover zij regeerden.

Eeuwen later verplaatsten de vorsten (D e w a A g o e n g) van Gelgel hun paleis (k r a t o n, p o e r i) naar Kloengkoeng.

Onder deze Dewa's Agoeng stonden vazallen, leenmannen: die van Karang-Asēm, van Boeileleng, van Bangli, Gianjar, Badoeng, Mengoewi, Tabanan (en Djēmbra?).

In hun eigen rijkjes waren ze als koning, maar tegenover den Dewa Agoeng van Kloengkoeng hadden zij, als leenman tegenover hun koninklijken leenheer alle eerbied, óók materieel, óók in troepenlevering, te bewijzen.

Dezen toestand heeft ons Gouvernement dan ook aldus aangetroffen.

\* Zie nog de duidelijke bewijzen ervoor in: II. Gegevens uit de lontarliteratuur, speciaal de behandeling van het Rāja - purāṇa pura Bēsakih.

#### § 4. Het huidig tempelcomplex.

Het huidig tempelcomplex werkt, als men alles ziet, op het eerste moment verwarrend.

Toch laat zich alles zeer goed overzien en begrijpen, als men het geheel beschouwt als een drieledig complex met bovendien enkele kleine bijtempels.

Dit drieledig complex laat zich splitsen in een centraal gedeelte, meer speciaal voor het Rijk zelf, een hoogerop Westelijk gelegen tempel voor Bangli en een eveneens hoogerop, doch meer Oostelijk gelegen tempel voor Karang-Asēm. Voor de andere vazalrijkes: Boeleng, Badoeng en Gianjar waren er geen afzonderlijke tempels, wel behoorde het onderhoud van bepaalde gebouwen in het centrale complex tot hun religieuze taak (zie verder het slot van § 8).

De reeks tempels ten Oosten van het centraal heiligdom zijn niet, zooals vaak verteld wordt, de heiligdommen van de andere vazalrijkes (Boeleng, Gianjar, Badoeng, enz.), doch inderdaad vereeringsplaatsen van bepaalde zeer oude adellijke geslachten, zooals Kaba-kaba, Soekawati, Blah-batoe en ook van het oud-Balische patricische geslacht der Pa s ě k.

#### § 5. De voortempels en de beide vleugeltempels van het centrale heiligdom.

Aan een gedetailleerde bespreking van de verschillende terrassen en hun afzonderlijke gebouwen behoort vooraf te gaan een kort woord over de vier tempels: drie rechts, één links van den weg, dien men passeert, vóór men de stoep van het centrale heiligdom bereikt.

Deze tempels (die nu per auto gepasseerd worden) zijn evenveel statien van den pelgrims-weg.

Eerst heeft men rechts (Oost) den

tempel B a n g o e n S a k t i (het wakker worden der Mystieke Kracht), gewijd aan de wereldslang A n - a n t a - b h o g a, den „on-eindig-bochtige”; daarna krijgt men links (West) den tempel O e l o e n - K o e l k o e l <sup>8)</sup> (oorsprong van den klokketoren), met als godheid: M a h ā d e w a.

Dan weer rechts komt een kleine tempel voor de godin van de vruchtbaarheid (B h a ṭ ā r ī Ḥ r ī <sup>9)</sup>), ten slotte de tempel voor de wereldslang B a s o e k i (of Sanskrit: W ā s u k i) zelf, die in dit geval p o e r a B a s o e k i a n genoemd wordt.

In deze vier voortempels heeft men nu dus al een kleine, verkorte „schets” van wat men later in het centrale complex in den breede uitgewerkt terug zal vinden. Zij vormen dus een juist „voorwoord in steen” op dit centrale complex.

Met het centrale heiligdom hangen evenzeer nauw samen de reeds eerder vermelde Westelijke Bangli-tempel en het Oostelijk heiligdom van Karang-Asēm.

In dien zin, dat zij samen als geheel de Drieëenheid uitdrukken, waarvan dan het centrale heiligdom het w i t t e midden, in dit geval I ḥ w a r a <sup>10)</sup>, representeert, terwijl het Westelijk heiligdom (Poera Batoe Madĕg, in onderhoud bij Bangli) het z w a r t e Westen, dat is Wiṣṇu, vertegenwoordigt en het Karang-Asēm-sche heiligdom (Poera Dangan Krĕtĕg) het r o o d e Oosten, dat is Brahma, de Vuurgod.

#### § 6. Het centrale heiligdom.

Op natuurlijke wijze laat zich de centrale tempel volgens zijn terrassen ontleiden.

Na de ongeveer 50 treden van de eerste trap beklommen te hebben, komen wij door de Tjandi bĕntar in het voorerf. De Tj a n d i b ĕ n t a r of gespleten poort is een zeer merkwaardig verschijnsel.

Genoegzaam bekend is, dat dit poorttype thans gebruikt wordt als buitenpoort naast een overdekte padoeraksa als binnenpoort.

Doch naam en bouwtrant wijzen beide op de *tjandi*, het steenen gebouw, waarin de asch der overleden vorsten werd bijgezet. In den Gelgel- en Kloengkoengtijd is de *tjandi* als zoodanig afgeschaft. Haar religieuze waarde werd opgevangen door de *poera dalēm*, den doodentempel, en zoo kreeg de doodentempel als poortgebouw een gespleten *tjandi* (*tjandi bēnta r*).

Aldus het voorerf ingetreden, zien wij een overigens op Bali zeldzame *bale pēgat*, welk gebouwtje dient om de goden, gezeten op hun „lotuskussens” (op Bali een onderlaag van verschillende bloemen) en gedragen in hun kleine draagstoelen, eer te bewijzen door hen bij het passeeren van het smalle middelpad van deze *bale* aan weerskanten offerhulde te brengen.

In dezen voorhof (*bantjingah* of *djaba*) zien wij nog een huisje voor de *gambœh*-muzikanten (het andere is sinds enkele jaren ingestort, doch (nog niet hersteld). Een oploop zonder treden, een *parigi*, leidt ons naar de overdekte hoofdpoot <sup>11)</sup>.

Nog eer wij de hoofdpoot intreden, zien wij rechts en links twee merkwaardige bouwsels, merkwaardig omdat hun dak telkenmale gedragen wordt door één stijl of pilaar in het midden; deze *bale moendar-mandir* heeten ook wel *bale ongkara*.

Ongkara is de heilige syllabe, bestaan- de uit de elementen A-U-M. Hierin is de Heilige Triniteit (A= Brahma, U= Wiṣṇu, M= Iṣwara) in haar diepere essentieele Eenheid uitgedrukt <sup>12)</sup>.

## § 7. Het centrale heiligdom.

### Het hoorderf.

Zoo hebben wij dan het hoorderf bereikt. De meest belangrijke gebouwen van

het hoorderf (*panataran agoeng*) zijn:

De *Sanggar agoeng*, zetel der Triniteit, met links Wiṣṇu, in het midden Iṣwara, rechts Brahma. Voorts de *Samœhan agoeng* <sup>13)</sup>, waar de goden zich verzamelen om de offers op groote feestdagen te ontvangen of ook wel vlak vóór zij een processie naar zee of door het omliggende land gaan houden. \*) Voorts is er de zeer groote *bale agoeng*, bestemd voor belangrijke vergaderingen. Deze heeft 2 x 12 houten zuilen, die evenveel ritueel vastgelegde vakken afscheiden, en bij de vergaderingen der *babandjaran Bēsakih* (zoo- als hier de dorpsgemeenschap genoemd wordt) zitten de vergaderden in twee rijen, een rechter- en een linker- „phratie” <sup>14)</sup>.

Even ten Oosten van de *bale agoeng* is een kleine *gědong kawos*, verband houdende met de heilmaaltijden tijdens de vergaderingen.

De kleine *bale papēlik* ten Oosten van de *sanggar agoeng* dient voor de offers aan de goden, gezeten op deze *sanggar agoeng*.

Dicht bij de hoofdpoot is de *pawedajan* (elders: *pawedan*), de *bale*, waar de Boeddhistische priesters hun wedareciet houden. Hiernaast is nog een kleine *panggœngan*, alweer voor offers bestemd.

Langs den Westmuur staat de *pagongan* voor de gong-muziek. Voorts is er een *bale*, geheeten *Kěmbangsirang*, waar de vorsten zitten tijdens de groote feesten.

Vóór de trap, leidende naar het volgende terras, vinden wij twee *bale's*: voor *Ratoe Madja-lila* en *Ratoe sanghyang Sijēm*.

Over deze godheden kon ik tot op heden geen voldoende uitleg krijgen.

Naast de trap (ten W.) is de groote meroe met 11 stapeldaken (*toempang*

\*) Over de merkwaardige vierdaagsche processie der Bēsakih-goden, langs verschillende tempels in Kloengkoeng en Karang-Asēm kan hier niet verder uitgeweid worden.

solas) gewijd aan Ratoe Manik Makěntěl; even ten Westen hiervan is een tweede meroe met stapeldaken (toempang sia) voor Ida sang hyang Koebakar; in deze meroe worden de draagzetels (jampana), noodig voor de processies der goden, bewaard.

Een open steenen altaar ten Zuiden hiervan is gewijd aan Ratoe (mas) Soela madjěmoeh, terwijl hier in den Westelijken uitbouw ook nog een paroeman, offertafel, staat.

Alle namen dezer goden zijn (met halve uitzondering van Madja lila) ouderwetsch Balisch, en veel opheldering over den aard dier goden mocht ik niet ontvangen. Wij zullen nog op dit belangrijke punt terugkomen.

## § 8. Het centrale heiligdom.

### De hoogere terrassen.

Langs een hooge steenen trap komen wij dan op het volgende terras. De gebouwen hier zijn duidelijk te onderscheiden in een rechtsche (Oostelijke) en een linksche (W.) groep.

Tot de rechtergroep behoren: de tweede groote meroe's met 11, resp. 7 dakétages; de voorste (Z.) is bestemd voor Ratoe Gěng, in vereering bij de dorpsbevolking, en de achterste (hoogere) voor Ratoe Mas, waar de Dewa Agoeng zijn hulde brengt; ten O. van beide staat een meroe met 3 toempang's, dit is de Kěhěn, de bewaarplaats voor de tempelschatten. Onder deze tempelschatten vallen zeker te vermelden twee oorkonden op hout geschilderd, nl. met zwarte laat-Madjapait letters op een wit fond. Zij zijn gedateerd uit Çaka 1366 en 1380 (A.D. 1444, resp. 1458) en in een moeilijk verstaanbaar soort ouder Javaansch geschreven. (Als bijlage is een transcriptie van beide stukken opgenomen, waaruit blijkt, dat de inhoud vrijwel hetzelfde is, doch

de woordkeus en de alinea-indeeling onderling afwijken).

Voor we overgaan tot de meroe's aan de linkerzijde van dit terras, vermelden we nog een bale papělik (voor offers) en drie kleine bale's, die alle kawitan heeten en stam- of geslachtsheiligdommen zijn van verschillende families, zeer waarschijnlijk uit de omliggende dorpen. In het midden van het erf, dichtbij de volgende trap staat nog een tweede bale papělik en aan den Zuidkant in 't W. (dus links van de trap, die wij zoojuist zijn opgegaan) staat weer een bale pawedajan, evenals op het vorige terras. Overgaande tot de linkerhelft, vinden wij hier twee steenen altaren en vier meroe's.

Van 't Z. beginnend, zijn de twee altaren gewijd aan Ida Goesti, de eerste meroe is voor Ida Soekaloewih, de volgende voor Ida Panataran, de hoogste (met 7 toempang) voor Ida Bhaṭāra Toeloes Sade wa, terwijl men mij de bestemming van de laatste niet met zekerheid kon opgeven. Deze groep van zes is in vereering bij de geslachten Ngoerah Siděměn en Aria Pinatih; de laatste meroe (met onbekende godheid) bij de familie van Goesti Daoeh.

---

Het volgend terras bevat één centraal gelegen meroe met 11 daken, gewijd aan Ratoe Soenaring Djagat (het Licht der Wereld; waarbij nog de uitleg gegeven werd, dat deze godheid een speciaal bewakende functie heeft: malanglang). Oostelijk hiervan staan twee bale's, die beide voor de Widadari, de hemelnimfen, bestemd zijn met een bale papělik er vóór.

Links van de trap is een aan drie zijden gesloten bale, waarin twee paren godenbeelden staan, wier stijl wellicht op de 12<sup>e</sup> eeuw wijst. Thans wordt er

de naam (Bhaṭāra) Soeria-Tjandra aan gegeven. Of deze beelden hier thuis hooren, is geheel onzeker; in geen geval zal dit „schuurtje” hun oorspronkelijke verblijfplaats geweest zijn.

Tegen den W. muur staat nog een tweetal bale's voor Ida Ratoe Ajoe Soebandar.

Hiermee is dit terras besproken. Wij willen echter even vermelden, dat aan de W. zijde tegen dit terras is aangebouwd een aparte kleine tempel voor Sira Empoe van de pande wēsi (ijzersmeden). Het volgende terras bevat slechts twee meroes's een hooge met 11 daken, geheel in het Oosten, gewijd aan Bhaṭāra Wiṣeṣa en in onderhoud bij het rijk (den vorst) van Boeleng en één met 3 toempang in het W., gewijd aan Ratoe Ajoe Magēlang.

Het allerhoogste terras bevat slechts twee gēdong's (gesloten gebouwen), beide voor de Godheid van de Goenoeng Agoeng zelve, en wel zoo, dat de W. de vereenigingsplaats van Dewa Agoeng van Kloengkoeng, dus van den tempelheer is, terwijl in de O. kapel de dorpsbevolking van de desa Bēsakih hun hulde brengen aan dien Berggod. Als namen werden opgegeven Ratoe boekit kiwa tēngēn (voor beiden) en Ratoe poetjak naast Ratoe Pamēnēh.

Hiermede zijn wij aan het einde gekomen van onze detailbeschrijving van het centrale heiligdom. Thans nog een woord over het beheer van al deze gebouwen.

Als algemeen tempelheer treedt de Dewa Agoeng van Kloengkoeng op, doch deze heeft voor het onderhoud der gebouwen in algemeen dien dienst destijds reeds aan zijn vazalvorsten bepaalde groepen aangewezen.

De toestand van vazalvorsten is natuurlijk sinds de invoering van ons

rechtstreeksch bestuur verdwenen, doch dezelfde indeeling in onderhoudsgroepen is blijven bestaan.

Sluiten wij het buitenterras (djaba, bantjingah) uit, dan is het eerste werkelijke tempel terras, dus dat na de gesloten poort: de panataran agoeng.

Dit terras nu is, overeenkomstig de geographische ligging van beide rijkjes, ook in tweeën gesplitst, zoodat het rijkje Badoeng de Westhelft en het rijkje Gianjar de Oosthelft in onderhoud heeft. De grenslijn loopt van de groote poort naar de trap van het volgende terras.

Op dit volgende terras is de Westhelft bestemd voor de reeds opgesomde kapellen van oude families (Ngoerah Sidēmēn, Aria Pinatih\*, enz.), dus niet algemeen heiligdom, de Oosthelft is in onderhoud bij den Dewa Agoeng zelve, behoudens één meroe voor Ratoe Gēng, die in vereering en in onderhoud is bij de desavereeniging van Bēsakih, en behoudens de drie kleine kawitan, die aan oude, vermoedelijk Bēsakih'sche geslachten behooren.

Het onderhoud van het nu volgende terras is geheel voor rekening van Kloengkoeng. Het daarop volgende (op één na het hoogste) is in onderhoud bij Boeleng, althans de groote Oostelijke meroe (Bhaṭāra Wiṣeṣa); over het hoogste terras met de kapellen aan den Berggod gewijd, namens den Dewa Agoeng en namens het dorp Bēsakih, spraken wij reeds.

Reeds eerder werd opgemerkt, dat Bangli en Karang-Asēm ieder hun eigen complex (voor vereering en in onderhoud) hebben.

Van de vroegere rijkjes ontbreken dus Tabanan, Mēngoewi en Djēmbrana.

Hoewel thans Djēmbrana wel meedoet in sommige kosten, was dit vroeger niet het geval, het stond vrijwel buiten het Rijk van Gelgel en later van Kloeng-

\*) Men vergelijkte over Aria Pinatih nog:  
II. Gegevens uit de lontarliteratuur: de bespreking van het lontargeschrift Pyagēm Pinatih.

koeng; Tabanan (en misschien ook Měngoewi) heeft zijn eigen bergheiligdom in de poera Dasar van Batoe Kaoe op de Tabanansche bergen en deed dus niet mee in de vereering op dezen Oostelijken berg.

### § 9. Samenvatting en conclusies.

---

Vatten wij het geheel samen, dan hebben wij hier dus te doen met een groot, samenhoorend complex van heiligdommen, bestaande uit een hoofdtempel, voorafgegaan door 4 kleine voortempeltjes en ritueel verbonden aan twee afzonderlijk gebouwde neventempels.

De geheele opzet wijst op een zeer oud terrassenheiligdom van praehindoeïstische origine, dat in latere eeuwen als speciaal voorouderheiligdom door de vorsten van Gelgel (ongeveer na 1400) in gebruik werd genomen.

Deze gang van zaken is dus dezelfde als bij de poera Těgěh Koripan op de Goenoeng Panoelisan en bij verschillende bergtempelcomplexen van Java.

Hier komen wij terug op het reeds even aangestipte verschijnsel der godennamen.

Het overgrootste gedeelte hiervan is

oud-indonesisch (in casu: ouderwetsch Balisch), zoowel in de titulatuur (ida, ratoe, ratoe mas, ratoe ajoe, sang hyang), als in de nomenclatuur (Manik makěntěl, Koebakar, Toeloes Sadewa, Soeka Loewih, Ratoe Mas, Soenar ing Djagat, Magěloeng, Soebandar, enz.), terwijl de beide hoogste kapellen uitdrukkelijk op vereering van den berg zelve wijzen.

Op den naam Mahādewa als een Buddha-Wiṣṇu-combinatie wezen wij reeds (zie noot 7), ook op de legende over het ontstaan van het verband tusschen den tempel en de Gelgeldynastie.\*

Dat naast den Dewa Agoeng zelve ook andere geslachten hier vereerden, werd reeds herhaaldelijk opgemerkt, ook wijst de term *kawitan* weer op vooroudervereering in geslachtsverband.

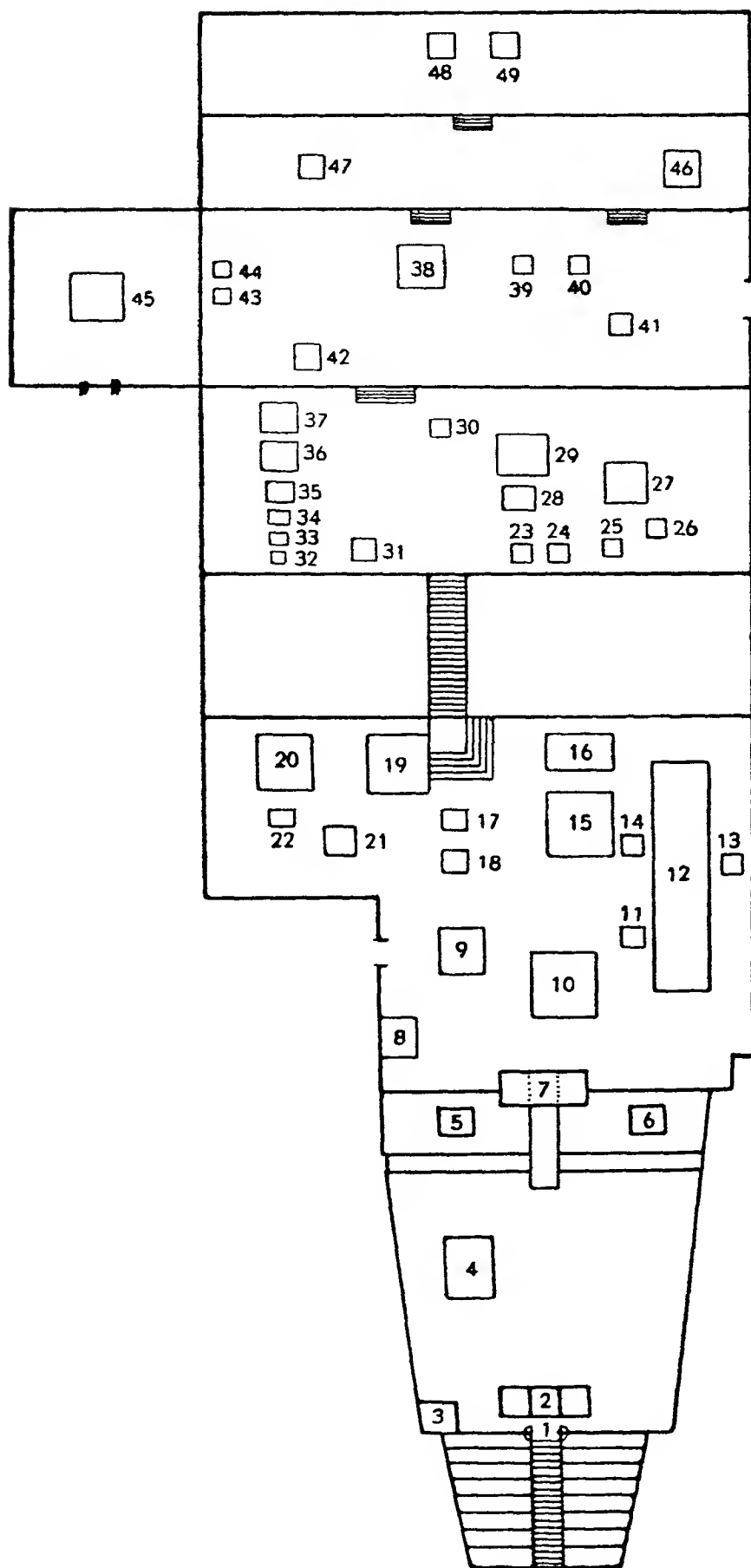
Het Běsaki-complex is dus, evenals andere bergtempels, een oeroud terrassenheiligdom, tegelijk gewijd aan den Berggod en aan de vergoddelijkte Voorouders (die tenslotte één zijn), dat in latere eeuwen de speciale Rijkstempel (*panataran agoeng*) voor heel het Balisch Rijk werd.

---

\*) Zie nog de conclusies, getrokken uit het *Rājapurāṇa pura Běsaki*, sub II: Gegevens uit de lontar-literatuur.

Plattegrond van de poera Besakih

TOELICHTINGEN.



- 49 — 48 Ratoe boekit kiwa tēngēn  
= R. Poetjak + R. Pamēnēh  
47 Ratoe ajoe magēloeng  
46 Bhaṭāra Wiṣeṣa  
45 Ratoe pande of Sira Empoe  
44 } Ida Ratoe ajoe Soebandar  
43 }  
42 bale Soeria — Tjandra  
41 bale papēlik  
40 }  
39 } Widadari  
38 Ratoe Soenar ing djagat  
37 -----  
36 Ida Bhaṭāra Toeloes Sadewa  
35 Ida Panataran  
34 Ida Soeka loewih  
33 }  
32 } Ida Goesti  
31 bale pawedajan  
30 bale papēlik  
29 Ratoe Mas  
28 Ratoe Gēng  
27 Kēhēn  
26 }  
25 } Kawitan  
24 }  
23 bale papēlik  
22 bale paroeman  
21 Ratoe (mas) Soela madjēmoeh  
20 Ida sang hyang Koebakar  
19 Ratoe Manik Makēntēl  
18 Ratoe Madja lila  
17 Ratoe sang hyang Sijēm  
16 Samoehan agoeng (pantjadewa)  
15 Sanggar agoeng  
14 bale papēlik  
13 gēdong kawos  
12 bale agoeng  
11 panggoengan  
10 bale pawedajan  
9 bale kēmbang sirang  
8 (bale) pagongan  
7 gēloeng agoeng  
6 }  
5 } bale moendar-mandir (ongkara)  
4 (bale) pagamboehan  
3 koelkoel  
2 bale pēgat  
1 tjandi bēntar

# AANTEKENINGEN

BIJ

## I. DE HUIDIGE TOESTAND.

1) Men zie ook het jongste artikel van Dr. W. F. Stutterheim, waar nopens de Pëngoengan in Oost-Java overeenkomstige beschouwingen gegeven worden (TBG. 67, 1937, p. 214 vgl.).

Dezelfde auteur heeft ook de Poera Tëgëh Koripan op de Panoelisan als vooroudertempel, tevens terrassenheiligdom herkend en vergeleken met het Bësakih-complex (Oudheden van Bali, I, 1929, p. 192).

2) Poesëh beteekent „navel”. Over tempels op Bali als „navel der wereld” zie men Dr. R. Goris in Mededeelingen Kirtya Liefcrinck-Van der Tuuk, Afl. 2 (1930), p. 27 sqq. Over den poesëh-tempel in dorpsverband denzelfden auteur in Djawa, 15 (1935), p. 5 en noot 18 (p. 15).

3) Zie Dr. R. Goris in Djawa, 16 (1936), p. 93.

4) Zie Dr. W. F. Stutterheim, Oudheden van Bali, o.a. p. 149.

5) Deze Koningin-Moeder werd zelve bijgezet te Boeroean (in de huidige desa Koe-tri, welke naam mogelijk op Poetri = „prinses” teruggaat), alwaar haar bijzettingsvorm als Durgāmahiṣāsūramardhinī in achtarmige gestalte nog wijst op haar relaties met de zwarte magie.

6) Het opschrift van zijn tjandi luidt: „Haji lumāh ing Jalu”, de vorst bijgezet te Djaloë; dus Djaloë was toen de naam of van het desagebied, waarin dit heiligdom lag, of van het heiligdom (d h a r m a, m a ṇ ḍ a l a) zelve. Jalu = man = puruṣa; het is niet uitgesloten, dat verder onderzoek der Balische oorkonden nog een heiligdom aan het licht zal brengen, welks naam het element Puruṣa bevat, aangezien dit woord in de oudere theologie ook een zeer groote rol speelt.

7) Een herhaaldelijk aangetroffen traditie<sup>1)</sup> is, dat een zekere Boeddhistische priester Mpu Angsoka, komende van overzee, naar de Goenoeng Agoeng ging, die toen nog To-Langkir heette; To,—dat soms Toh (ook wel Tok) wordt gespeld, en ware dit juist, te vergelijken is met Toh-pati, naam van verschillende plaatsen op Bali, ook naam van grias, dus van padandawoningen, — kan ook equivalent van het Sas. taoe = mensch,

zijn; Langkir is ook de naam v.e. woekoe). In een ongedateerde oorkonde van Babandëm (Karang-Asëm) wordt onder de grenzen opgesomd bukit Tulangkir, hetwelk dus zou wijzen op het Sas. taoe en niet op het Jav. toh.

Op dezen berg trof hij een heiligdom aan, geheeten Bāsuki. De Godheid zeide hem, dat Bhaṭāra Mahādewa op aarde gedaald was en zich geïncarneerd had in een mensch. Mpu Angsoka moest dezen mensch zoeken. Voortreizende kwam de Boeddhistische geestelijke ook te Gelgel en herkende in den vorst (Dalëm Kětoet, Dewa Kětoet) de godheid Mahādewa. Deze legende bevat zeer veel waardevolle elementen. Ten eerste den naam van de godheid: Mahādewa, die volgens de Balischen godenleer God van het Westen is, en zoowel Buddha als Wiṣṇu kan zijn, doch nimmer Ćiwa.

Dit nauwe verband tusschen Buddh en Wiṣṇu eenerzijds tegenover Ćiwa anderzijds keert telkens terug. Vooruitlopende op een meer gedetailleerde studie van dit onderwerp en met weglating van documentatie, zou men reeds nu mogen concludeeren, dat bij een bepaalde tweedeeling van het goddelijk principe, telkens dualiteiten ontstaan in de Balische theologie, doch niet minder tot zelfs in het zitten der Baliërs in hun bale agoeng tijdens desavergaderingen toe, (zie C. J. Grader, Tweedeeling in het Oud-Balische dorp, Mededeelingen Kirtya, Afl. 5 (1937), p. 73 sqq.), waarbij de „manlijke” helft geïdentificeerd wordt met Ćiwa, met Guru, met Sūrya, terwijl de „vrouwelijke” helft identiek is aan Ćrī, aan Wiṣṇu, aan Buddha, dus niet Ćrī als „gemalin van Wiṣṇu” (vgl. TBG., dl. 77, 1937, p. 248, waar Stutterheim reeds ten deele tot soortgelijke conclusies komt). Voorts geldt van de poera Bësakih, evenals van de Watoe Kaoe (niet: Kaoeh) in Tabanan, dat geen padanda, Brahmaansch priester het heiligdom mag betreden, tenzij hij als purohita (hofprelaat) zijn vorst op diens tīrthayātrā (bedevaart) vergezelt. En voor de poera Bësakih geldt dan nog tot op heden, dat zulk een priester een padanda boeda moet zijn. Dit nog huidige geldend verbod en zijn restrictie komen beide zeer goed overeen met de legende, dat Mpu Angsoka een Boeddhistische geestelijke was.

<sup>1)</sup> Zie nog nader: II Gegevens uit de lontar-literatuur.

8) De Balische koelkoel of klokketoren vormt van oudsher een afzonderlijk gebouw, te vergelijken met den Italiaanschen campanile (zooals bv. het algemeen bekende tempelcomplex te Pisa duidelijk aangeeft).

De tempel „Oeloen Koelkoel”, oorsprong van den klokketoren, is dus niet de klokketoren zelve, doch een vereeringsplaats voor die Geesten, die in het klokkengelui de geloovigen oproepen. Ook hier blijkt de typisch Balische, intens artistieke behoefte om elk denkbeeld materieel uit te drukken.

9) Over de waarde en beteekenis van Bhaṭṭārī Ćrī op Bali zie men noot 7.

10) Hier ziet men weer één dier verschuivingen, die moeten ontstaan, als men van een dualiteit overgaat tot een triniteit: Wiṣṇu komt in het Westen, Brahma in het Oosten, en in 't midden wordt Mahādewa (zie noot 7) tot (Ćiwa-) Iṣwara. Op Bali heeft Brahma een geheel andere functie dan bij de Hindoe's. Hij is geworden de Vuurgod, identiek met Agni, rood van kleur en in de wajang is hij links en daemonisch (grootte, bolle, soms roode oogen, rood lichaam); Wiṣṇu is dan zoowel de watergod, de God van Aardschen Zegen, Vruchtbaarheid en Voorspoed, als ook in zekeren zin de Zegenbrengende Hemel. Deze beide aspecten van Wiṣṇu als ten deele Hemelgod, ten deele Watergod loopen voortdurend dooreen. Zooals in noot 7 reeds werd opgemerkt, heeft Ćrī als vrouwelijk element een soortgelijke vruchtbaarheidsfunctie, doch dan als Aardegodin. De „goden” der Baliërs zijn allerminst vast-omlijnde personificaties.

Men denke ook nog aan de Bhauma-legende, waarbij Wiṣṇu (nà de driegodenkamp) als everzwijn in de aarde Ćrī-Pārwatī ontmoet, uit welke ontmoeting dan hun zoon Bhauma (Bal. Boma) geboren wordt. In verband met deze warāha-gestalte (het everzwijn) van Wiṣṇu moet nog opgemerkt worden, dat op Bali het varken onder de offerdieren tot de uranische groep behoort. Men vergelijke ook nog het celeng bukakak, waarover sub II: Gegevens uit de lontar-literatuur, nader gesproken wordt.

11) Deze hoofdpoot van het padoeraksa-type heet in dezen tempel Gēloeng agoeng. Over tjandi bēntar en padoeraksa zie men nog nader: Dr. R. Goris, in *Djawa* 15, 1935, p. 7 en 8.

12) Men zie over de speculaties betreffende de onkāra Dr. R. Goris, *Oudjavaansche en Balineesche Theologie* (Leiden 1926) p. 56 e.a.; opnieuw in *Djawa* 9, 1929, p. 41 sqq.

13). Deze samoe han agoeng heet ook pantja-dewata, de 5 godheden. Hiermee worden naar alle waarschijnlijkheid de 5 aspecten van Ćiwa: Sadyojāta, Bāmadewa, Tatpuruṣa, Aghora en Iṣāna — bedoeld (zie Dr. R. Goris, *Oudjavaansche Theologie*, p. 62); uitgesloten is het echter ook niet, dat „pantja” hier zou staan voor „allen”, zooals in pantja-desa, pantja-nagara, pantja-warna, en dergelijke.

14). Over zulke „phratries” zie men C. J. Grader in *Mededeelingen Kirtya*, Afl. 5 (1937), p. 45 sqq.

## II. GEGEVENS UIT DE LONTAR-LITERATUUR.

Rājapurāṇa pura Bēsakih, Cod. Kirtya Va/no. 1341.

Dit werk, geschreven in een vreemd archaïseerend hoog Balisch met vele van elders niet bekende woorden, herinnert reeds hierdoor sterk aan de oorkonde, genaamd „Bradah”, die wij als bijlage opnamen.

Ook de vermelding (p. 5) van deze „babad” als „lawang apit lawang, 929” komt overeen met het slot van genoemde oorkonde uit poera Batoe madëg.

Is dus de taal, wat we wellicht zouden mogen noemen: Gelgelsch, dit jaartal (Çaka 929 zou zijn A. D. 1007) blijft onverklaarbaar. De korte inhoud is als volgt: (1) Opsomming der verschillende labapoera-gronden, d. w. z. gronden, waarvan de rijstopbrengst voor onderhoud van en eeredienst in den tempel dient. Bij deze opsomming wordt telkens vermeld, voor welk onderdeel die opbrengsten bestemd zijn. Een geschiedkundig gedeelte, als een chroniek, vangt aan bij Arya K(a)pakistan, en vermeldt ook Arya Kanuruhan, Arya Kēñcēng, Arya Dalañcang, Arya Bēlog, Sira Wangbang, Arya Kota Waringin, enz.

Merkwaardig is de passage (2): „lilajñāna is de naam van de padmāsana, padma layang <sup>1)</sup> is de naam van den berg Basukih, batur is de naam van den berg Indrakila <sup>2)</sup>.” Dan volgt een opsomming van de verschillende vereerde goden, die wij hier in extenso geven, daar zij ten deele afwijken van de mondelinge mededeelingen, ons bij verschillende gelegenheden door de tempelpriesters zelve gegeven.

<sup>1)</sup> Bij het Dewayajña en maligia-feest te Karangasem van 6-9 Augustus 1937 was er een toren voor de poespa der Dewa, die ook Padma anglayang heette.

<sup>2)</sup> In de bergdesa Daoesa bestaat een „poera boekit Indrakila”, waarheen jaarlijks zeer oude oorkonden uit buurtdesa's gebracht worden.

„In Basukih dakṣiṇa is de zetel van I Dewa Ratu Kidul, „prthiwi <sup>3)</sup>, een gesloten huis (gědong). De „puri” van Ida I Dewa Manik Mas is een meru met één dak en 4 pilaren (vgl. Schets, no. 29 Ratoe Mas). De puri van I Dewa Bangun Çakti is een meru met één dak en 4 pilaren. De puri van I Dewa Ulun Kulkul is . . . (id.). De puri van I Dewa ring Djëro Dalēm is . . . (id.). De zetel van I Dewa Mpu angënding is een gědong. De puri van Bhaṭāri Çrī is een meru . . . (als boven). Van I Dewa Basukihan een meru met 7 daken. Van I Dewa Pangubëngan, één meru met 11 daken.

In het gedeelte Panataran is de puri van I Dewa Atu, één meru met 11 daken. Van I Dewa Paniñjoan één meru met 9 daken. Van I Dewa Mas Malilit één meru met 11 daken. Dan volgen de zetels in de Panataranagung. Hier staan ook alle draagstoelen (parajampāna), die bij de processies gebruikt worden”. Thans worden deze bewaard in de meroe voor Ida Sang hyang Koebakar (Schets, no. 20). Voorts worden daar vermeld: „een Ibusanggaragung (vgl. Schets, no. 15), een baleagung met 11 vakken (vgl. Schets, no. 12), de groote poort (Schets no. 7). Buiten deze poort twee bale's met 8 zuilen. Buiten de groote poort zijn links en rechts een Candi raras. <sup>4)</sup>” Dan volgen een aantal zetels, die thans of verdwenen zijn, of ten deele een andere bestemming gekregen hebben, het zijn de typische voorouderplaatsen: „Voor I Dewa Tëga Bësung een meru met 11 daken. Voor I Dewa Samplangan één meru met 9 daken. Voor I Dewa Enggong (= Batu Renggong uit de chronieken) één meru

<sup>3)</sup> De toevoeging prthiwi is niet duidelijk.

<sup>4)</sup> Daar later de bale ongkara afzonderlijk worden vermeld, kunnen deze niet bedoeld zijn. In Noord-Bali verstaat men onder candi raras de links en rechts tusschen de muurvakken geplaatste zuilen.

met 7 daken. Voor I Dewa Sagëning één meru met 5 daken. Voor I Dewa Made (= Di Made uit de chronieken) één meru met 3 daken. Voor I Dewa Pacëkan (een der zoons van Di Made) één meru met 1 dak. Alle hebben gesloten (ommuurde) gebouwen. Voor den Pangeran Toh-jiwa één meru met 3 daken. Voor I Dewa Pasëk één meru met 3 daken, bestemd voor Anglurah Sidëmën.

De zetel van I Dewa Gëlap<sup>1)</sup> is één meru met 3 daken, en gëdong. De zetel van I Dewa Bukit is één meru met 1 dak en gëdong. Voor Ratu magëlang (vgl. Schets, no. 74) één meru met 9 daken en gëdong (deze Vergoddelijkte heet ook nog: istri kakung). Voor I Dewa Wiçësa (zie Schets, no. 46) één meru met 11 daken. (Voor I Dewa Bukit wordt nog een aparte candi raras vermeld). Voor Sanghyang Dadari (zie Schets, no. 39 en 40) één bale van sandelhout met 4 pilaren. Voor I Dewa Turekša één meru met 7 daken. Voor I Dewa Mas-pait één meru met 11 daken. Voor I Dewa Manik Makëntël (vgl. Schets, no. 19) één meru met 11 daken". Dan wordt vermeld: „een pangungangan agung (thans beteekent p. een groote open bale) behangen met kleeden, een bale anguntur, een bale sumang kirang (is dit de huidige bale këmbang sirang, Schets no. 9?)\*. Alle met duk (= idjoek) bedekt. Buiten de groote poort is de bale wongkara, ngapit lawang (thans b. ongkara, Schets, no. 5 en 6). Voor Maja lila (zie Schets, no. 18) één bale met idjoek gedekt. Voor I Dewa Manik Gëni één meru met 9 daken. Voor I Dewa Panataran één meru met 7

daken". Hier heeft het tempelerf als zoodanig een eigen vereeringsplaats, hetgeen overeenkomt met den tempel Oeloen Koelkoel (zie aantekening 8). „Voor I Dewa Hyang Ening Made Gunung Agung één meru met 5 daken. Voor I Dewa Gusti I Hyang (vgl. Schets no. 32 en 33) één meru met 3 daken. Voor I Dewa Hyang Antiga, één meru met 1 dak. Voor I Gusti Hyang ning Tëgës (vgl. Schets, no. 32 en 33) één meru met 1 dak; alle bedekt met idjoek, en met een gëdong". Zooals men ziet, komt deze opsomming niet geheel overeen met die, zooals de tempelpriesters haar thans geven. Zeer belangrijk is de uitvoerige vermelding der Vergoddelijkte Koningen en Stamvaders: Tëgal bësung, enz. Dan volgt (p. 4) een korte taakbeschrijving van den Anglurah Sidëmën en de mededeeling, dat de tempel Dangin Krëtëg in onderhoud is bij den Arya van Karang-asëm.

Dat Batoe madëg — zooals thans het geval is — in onderhoud zou zijn bij de Vorsten van Bangli wordt niet vermeld.

Een nieuw historisch gedeelte (chroniek), waarin ook Sang Kul-putih vermeld wordt. Opnieuw (p. 5) labapoera gronden. Dan komt het reeds besproken jaartal: lawang ngapit lawang, 929. Een zeer verbasterde Sanskrit-formule, wellicht een poging tot dateeren: Om namobhya namah, om çri waçtaçuttawarša çri wilätikṭatanda kalëndah". Een merkwaardige opsomming van de tempels, die neergedaald zijn als lingga voor verschillende goden. Ook de kleuren en „vlammen", en korte mantra's worden opgesomd:

„I Dewa Kidul als lingga voor Bhaṭāra sang Anantabhoga. („mapadma ida Samodra"); I Dewa Bukit als lingga van I Dewa Duhur ing akāça en I Dewa Nāga Basukih, I Dewa Atu als lingga van bhaṭāra Çiwa añakra bhuwana. I Dewa Wiçësa als lingga

<sup>1)</sup> Er is thans in de buurt een aparte tempel voor Dewa Gëlap.

\* Zulks wordt nog waarschijnlijker, als men bedenkt, dat een bepaald orkest in Zuid-Bali Këmbang Kirang, in Noord-Bali Tjoemangkirang heet.

van Bhaṭāra Aditya. I Dewa Rabut Palah als lingga van Bhaṭāra Brahma, I Dewa Ma(a)spait als lingga van Bhaṭāra Ulan (= wulan), I Dewa Batu madēg als lingga van Bhaṭāra Wiṣṇu. I Dewa Basukihan als lingga van bhaṭāra Cataha wepita (? op p. 12 wordt een sanghyang Tapapita vermeld). I Dewa Manik Makēntēl als lingga voor Bhaṭāra Rambut Sādhana Çakti. I Dewa Manik Malēkah als lingga voor Bhaṭāra Çrī. I Bhaṭāra Pṛthiwī als lingga voor Bhaṭāra Kukuh en Bhaṭāra Sundari. I Dewa Agni en I Dewa Gēlap als lingga voor Ida Alayu, gumi-ākāça. I Bhaṭāra Ganggā ring kidul ing Basukir „nāma sanghyang Sindu” als plaats van het heilige krachtige wijwater (sanghyang tirtha çakti amṛta).” Een volgende paragraaf van deze nederdalingen is zeer duister.

Er werd een ghaṇṭa(w)orag (thans nog de gēntorag der sēnggoehoe's) gehoord, Mpu Angēṇḍing (daalde neer?): een gouden beeld (pratima ēmas) met vier hoofden (caturmukha). Andere beelden (arca) van zilver, brons, laṅcung en ijzer daalden neer, alle ingelegd met soca mirah (robijnen). De tempel (of meroe's) Sanghyang Siyēm en sanghyang Rabut paradah (is dit de praçasti uit de Batoemadēgtempel, die elders „Bradah” heet?) daalden neer.”

Zooals men ziet, is dit een opsomming van verschillende meroe's in den hoofdtempel en van verschillende andere tempels in engeren en wijderen kring rondom het centrale heiligdom.

Er volgt opnieuw (p. 8) een opsomming van laba-poera-gronden met vermelding, voor welke speciale goden de opbrengst ervan bestemd is. In deze passage wordt ook de „Gunung Langkir” (zie Aanteekening 7) vermeld. Opnieuw (p. 11) volgt een opsomming der in de verschillende tempels en meroe's vereerde goden, ten deele afwijkend van

de vorige lijsten.— Een lijst van offers (p. 12) met als voornaamste offerdier een kēbo, volgens de Hindoemaanden.

Over de beheerders (sēdahan) van de verschillende tempeldeelen (p. 13). Over de groote offerfeesten prāyaçcitta, ekādaça-rudra en pañcabalikrama (p. 14). Opnieuw een reeks offers, (p. 17) thans volgens de Balische maandnamen. Deze offers, bestemd voor de bhūta's, worden hier pabubutan genoemd. Deze moeten door den vorst zelve gebracht worden. In Noord-Bali beteekent bubutan iets geheel anders, nl. de voorspraak der overleden voorouders (pitara) voor de nog levenden. — Een reeks offerfeesten, hier usaba geheeten, door de sēdahan's te brengen (p. 18), met als voornaamste offerdier celeng (varkens). Usaba (van Skt. utsawa, onderneming, ook feest, dus semantisch gelijk aan kārya) wordt in Noord-Bali speciaal voor de oogstfeesten gebruikt, in Karangasēm ook nu nog voor allerlei grootere tempelfeesten. De usaba worden hier volgens de Hindoemaanden opgesomd. Aan het eind worden nog toegevoegd: Sugih manek en Panampahan Galungan, waarover men uitvoeriger zie in TBG 73 (1933), p. 436 sqq. Over de bubuhan offers aan de rijst te velde (p. 19), te brengen door de pangakan's (hier ongeveer: rentmeesters der labapoera-gronden). Over speciale verplichtingen voor bepaalde dorpen (p. 20). Hierbij verdient vermelding de verplichting van de desa Yeh bias om in de maand Waiçākha één „celeng bukakak” te brengen. Over dit merkwaardige toebereide varken schreven wij reeds naar aanleiding van de Bukakak-ceremonie te Sangsit in O.V. 1930, p. 43 sqq. en in ander verband in Djawa XII (1932), p. 311. Op p. 22 een herhaling van p. 3 (de voorouder-meroe's). Een historisch gedeelte (chroniek). Slotpassage (p. 23).

Het geheel bevat vele herhalingen en is naar taal Gelgelsch-Balisch, naar spelling uitermate slordig (stilzwijgend hebben wij overal zulke spelfouten verbeterd). Naar den inhoud echter is het van het hoogste belang, daar het een ouderen toestand van den Bēsakih-tempel beschrijft, en zeer duidelijk en herhaaldelijk het vooroudervereerings-karakter van dit complex bewijst.

In andere lontars wordt ook — vaak zijdelings—over de poera Bēsakih, over stichting of oorsprong ervan gesproken. In vele geschriften wordt de stichting van tempels aan Sang Kul-putih of aan Mpu Kuturan toegeschreven. Onder deze tempels wordt dan dikwijls ook de poera van Bēsakih afzonderlijk vermeld. Dergelijke geschriften zijn:

Tingkah ing mungkah prayangan, Cod. Kirtya I c/no. 1106. Op fol. 14b: Iki panugrahān sira hōmpu Kuturan, tingkahe ngawangun kayangan. (Dit is het gunstbewijs van Sira Mpu Kuturan, nl. de voorschriften nopens de wijze, waarop tempels opgericht moeten worden).

Op fol. 28a: Iki puja Sang Kul-putih. (Dit is het loflied aan Sang Kul-putih).

Kusumadewa, Cod. Kirtya III c/no. 1255.

Op fol. 5a over de desa Basukih, onderhoorig aan Gelgel en over den tempel aldaar, wiens priester sira mangku Sang Kul-putih heet, afkomstig uit Madjapait.

Hij stelt den eeredienst te Bēsakih in en bepaalt, dat het water der rivier (bron) Sindhu, dat eigenlijk urine van de Godheid is, als wijwater gebruikt zal worden, en gebruikt mag worden als wijwater voor de dooden, enz.

Fol. 7a, Samangkanā pangandikan Sang Kul-putih, ring kayangan (Aldus heeft Sang Kul-putih nopens de heilighdommen gesproken).

Fol. 13a: Over den vorst van Bali,

zetelend te Bēdoeloe (in den text: Bedḍa holu), genaamd Māyādanawa, die een zeer sterk leger had, waarin ook menschen uit „Sasak, Sumbawa, Bogis, Makasar, Madura en Bēlambangan” dienden. Maar door zijn begeerte en egoïstische inbeelding, verwaarloosde hij de offers aan de goden, zeggende, dat er geen goden op Bali waren, behalve hijzelf. Na vele jaren daalden echter de goden op de Bēsakih neer, en spraken orakel door wawalen's en mangku's. Zoo daalde bhaṭāra Mahādewa met bhaṭāra Danu te Bēsakih neer. — Hier dus de voorstelling, dat een Koning den eeredienst verwaarloosde, waarop eindelijk de vertoornde goden ingrepen.

Fol. 21a: Mantu bhaṭāra Indra ring Basukih (over Indra's terugkeer naar Bēsakih, alwaar hij alle „punggawa's" van Bali gelast den verwaarloosden eeredienst in de tempels te herstellen).

Fol. 41b: Ri tlas ning mangkana, pitutur wacanan hida çri pādhuḱa bhaṭāra ring dalēm sād kayangan, ring çirāji Jaya Kasunu. (Daarna was er de waarschuwing van H.H.M.M. de Vergoddelijkten in de „Zes tempels" (ṣaḍkayangan) aan Z.M. Koning Jaya-Kasunu om den eeredienst niet te verwaarloozen). Opnieuw op fol. 47b wordt sang prabhu haji Jaya Kasunu vermeld. Over dezen Jaya Kasunu, die als de opvolger van den beroemden Jaya Pangus geldt vindt men gegevens bij Drewes, Drie Javaansche Goeroe's, p. 149—150: hij heet daar Jaya sunu en bij Goris, Bali's hoogtijden (TBG 73, 1933, p. 448) en de aldaar gegeven literatuur.

Kusumadewa-purāna, Cod. Kirtya I c/no. 226.

Op fol. 21a: Waarschuwing aan de vorsten van Bali den eeredienst in de tempels van Bēsakih, van Batoer en alle andere (pusēh, dalēm, enz.) niet te verwaarloozen.

Op fol. 24 a: Waarschuwing aan de

vorsten van Bali om den eeredienst niet te verwaarloozen. Hierbij worden naast de Bēsakih en andere nog bekende tempels ook zeer oude heiligdommen opgesomd: Těngah mēl (ten Z. O. van het Batoermeer), Turu Kabiyung (thans Goenoeng Abang), Tumpu hyang, e.a.

Op fol. 26a: Pratekāning kayangan di kěntēl gumi ring Tusan, dus over den eeredienst in den ouden tempel Kěntēl gumi te Tusan (thans Bandjar angkan).

Op fol. 27a een puja (loflied) aan Sang Kul-putih.

Caṇḍi dharma, Cod. Kirtya III c/no. 41.

Op fol. 4b: Iki sahāne sira mangku kul putih ring kahyangan. (Dit zijn de offerspreuken van den tempelpriester Kul-putih voor de tempels).

Op fol. 8b, het verhaal van sira mangku Kul-putih in den tempel te Bēsakih en hoe hij daar, na onafgebroken vereering, door de godheid bezielde werd.

Sang Kul-pinge<sup>1)</sup>: Cod. Kirtya III b/ no. 1298.

Op fol. 1b: Aum awighnam astu. Nihan katattwanira sang mangku Kul-pinge, sang amawa dharma ring Bhasakih. (Heil! Er zij geen stoornis. Dit is de leer van den eerwaarden priester Kul-pinge, die de stichting (het stift) te Bēsakih bestuurde). Zijn mannelijke nazaten volgen hem in dit bestuur (amangku dharma) op. Op fol. 2a wordt over Mpu Kuturan gesproken, die voorschriften maakt nopens den tempelbouw op Bali. Op fol. 3a geeft hij voorschriften aan de tempelpriesters. Op fol. 5b vinden wij de reeds elders aangetroffen puja (lofspreuk) aan Sang Kul-putih. Opnieuw voorschriften over tempelbouw door sira Mpu Kuturan (fol. 8a). Over voorschriften van denzelfden aan de nazaten van de Pasěk- en de Běndesa-families. (Ook over de nederdaling der

goden op Bali en over de vorstendynastie op dat eiland wordt verhaald).

Sang Kul-putih, Cod. Kirtya, III b/ no. 420.

Deze lontar, die ook Sewa-dharma en Rare angon heet, bevat allerlei voorschriften voor de pamangku's (tempelpriesters).

Aan het slot vindt men voorschriften over het beklimmen van de Goenoeng Agoeng. In de daarbij vereischte mantra wordt Manik Praḍah vermeld. Ook Jambu-dwīpa („India"), Mwaspahit (Java), de Goenoeng Agoeng, de Batoer, de Goenoeng Lěbah, de Andakasa (in K. A.) worden als gebieden genoemd, waar de „bajra" gegrepen wordt, naast de Oceaan en de Meeren.

Een loflied (Pangastawa) voor de(n) berggod(en) vindt men op fol. 14a; ook voorschriften over boetedoening door bezoek aan de ṣaḍkahyangan (fol. 13b).

Mpu Kuturan, Cod. Kirtya, III b/ 172.

In het begin wordt verhaald, hoe Mpu Kuturan afstamt van Madjapait (wwitteng Wilāṭikṭa), hoe hij gezonden werd naar Bēsakih (kūtus mareng Baçukih) om aldaar meroe's te bouwen als vereeringsplaats voor de vorsten van Bali en dat deze meroe's zouden zijn een afbeeldsel van den gouden meroe op den berg Sumeru (ngwangun meru ing Basukih, paněmbahan ing ratu Bali, katular meru hmas ring giri Sumeru). Dit idee van namaak-meroe's naar een hemelsch grondtype vindt men overal in de oudere Javaansche geschiedenis. Het is ook alweer verwant aan het Sasaksche gebruik van de namaak-weefsels naar het heilige bij de dorpspriesters bewaarde dorps-weefsel.

Ook moet hij lingga's (hier als wisselwoord voor linggi, palinggihan) bouwen in de landsheiligdommen (paryangan bhumī).

<sup>1)</sup> Zie ook Mededeelingen Kirtya, afl. 5 (1937), p. 12 noot 5.

Op fol. 12a wordt als godheid van de Bēsakih vermeld bhaṭāra Putrajaya<sup>1)</sup>.

Aan het slot wordt nog gesproken over het maken van beelden (arca) als pangdëgan wid(d)hi, als zetels voor Widhi<sup>2)</sup>, en wel in verschillende aspecten: als Iṣwara Guru is den oorsprongstempel, als Brahma in de geslachtstempels, als Mahādewa in Bēsakih, in de pu s ē h - d e s a tempels, in de rijstschuren; als Wiṣṇu in de dam-tempels, de Zee- en Meer-tempels, de tuintempels; als Ćiwa in alle heiligdommen op de bergen.

Mpu Kuturan (andere redactie), Cod. Kirtya III b/753.

Ook hier wordt vermeld, dat Mpu Kuturan, te Madjapait, de meroe's van de Bēsakih bouwde.

De afzonderlijke typen van 5, 7, 9 en 11 daken (tumpang) worden opgesomd en wat telkenmale als tempelschat begraven moet worden (bouwoffer in den grond of den tempelbodem). Daarna volgen de voorschriften over de bouwoffers voor de verschillende andere tempelgebouwen (gëdong, ibu, padmāsana, gëdong sari, gëdong tarib, sanggar kamulan).

Ćri Jaya kasunu, Cod. Kirtya III b/192a.

In den aanvang het verhaal, hoe bh. Durgā aan Ćri Jaya sunu<sup>3)</sup> gelast de feesten in de wukudungulan (d.i. Galoengan<sup>4)</sup>) en den eeredienst in de tempels van „Basukih, Batur en Baru Karu” (lees Batu Karu = Watoe kae) in te stellen. Omtrent de Bēsakih wordt nog speciaal een jaarlijksch feest ayu-ayu genoemd, te houden in de vierde maand op de eerste Maandag-umanis, die in die maand valt.

<sup>1)</sup> Over deze godheid, Putrajaya, en andere verwante namen voor de goden der andere śaḍka hyang an bestaan verschillende gegevens, die echter niet alle overeenstemmen. Hier kunnen wij op dit probleem niet verder ingaan.

<sup>2)</sup> Over Widhi zie men nog mijn boekbespreking van Covarrubias „The theatre in Bali”, opgenomen in ditzelfde nummer van Djawa.

Als er groote natuurrampen zijn, zooals vloedgolven van zee op het land, aschregens en dergel., moet het feest e k ā - d a ṣ a - r u d r a in den Basakih-tempel gehouden worden.

Pyagēm Pinatih, Cod. Kirtya V a/no. 818:

Dit geschrift verhaalt de geschiedenis van een Brahmaan, geheeten Sang Bang Manik Angkëran, den zoon van Pandya Sidi Mantra. Deze zoon verdubbelt al zijn vader's have. Deze gaat hem dan zoeken en komt zoo te Tok Langkir<sup>5)</sup>.

Daar vereert de vader de godheid en dan verschijnt Hyang Basukih. Deze vraagt ĕmpëhan (geperste melk) aan den vader; in ruil geeft H.B. een klomp goud, zoo groot als een klapper. Snel verdubbelt de zoon ook dezen schat, en gaat nu zelf naar Tok Langkir, brengt ook ĕmpëhan en ontvangt opnieuw schatten. Als dan Basukih in zijn gedaante als slang zich omdraait om weer in zijn grot te kruipen ziet de zoon het juweel in zijn staart en uit begeerte daarnaar snijdt hij den staart af en vlucht hiermee. Doch dan bijt Basukih hem in zijn voet, zoodat hij sterft.

Daarop reist de vader opnieuw naar Tok Langkir en smeekt H.B. zijn zoon het leven terug te geven, daar hij z'n eenige kroost is. Aan dit verzoek voldoet H. B. en de zoon blijft nu als dienaar te Tok Langkir; hij betert zijn leven, dobbelt niet meer en wordt landbouwer. Hierop volgt het verhaal van de huwelijken van Sang Bang Manik Angkëran, van z'n zoons en verdere afstammelingen, tot op Ki Arya Pinatih, den stamvader van het Arya Pinatih geslacht.

Karya ring gunung agung, Cod. Kirtya I c/no. 460.

<sup>3)</sup> In het geschrift heet — evenals in de Caturyuga, door Drewes besproken (zie boven) — de vorst Jaya sunu; de huidige Baliërs spreken echter van Jaya Kasunu.

<sup>4)</sup> Zie hierover uitvoerig Goris, Bali's hoogtijden, TBG 73 (1933), p. 446-449.

<sup>5)</sup> Aldus voortdurend gespeld.

In den aanvang worden de verschillende offers opgesomd, die men moet brengen aan (1) den Top van den Goenoeng Agoeng; (2) den tempel Sapta akāṣa; (3) „de pura agung,” dat is dan het centrale complex; (4) den tempel Batoe Madëg; (5) den tempel Dangin Krëtëg.

Op fol. 3a wordt over den bouw van de godshuizen van Bësakih gesproken. Verder behandelt dit geschrift ook de vereering op andere bergen, de Goenoeng Mangoe en de Goenoeng Andakasa.

Widhiçāstra, Cod. Kirtya III b/no. 450.

Op fol. 4a wordt van Mpu Kuturan, nog te Madjapait, gesproken. Hij bouwt 4 meroe's: één met 11 daken voor bhaṭāra Jagatkāraṇa, één met 9 daken voor bhaṭāra Putra-Jaya<sup>1)</sup> één met 7 daken voor bhaṭāra Agni-rāja en één met 5 daken voor bhaṭāra Jaya-Kusuma. Hij gaat dan naar Bali, naar den tempel Basukih en herstelt alle ingevallen of verbrande gebouwen, waarna een groot reinigingsfeest wordt gehouden. (Hier is dus de voorstelling, dat Mpu Kuturan een reeds gebouwen, doch verwaarloosden tempel restaureert).

Pamariçuddha ning roga sanghāra-bhumi, Cod. Kirtya IIb/771.

Op fol. 2a waarschuwt bhaṭāra Putra-jaya van den Bësakih den vorst van Bali (sang aji Bali), dat, als de eeredienst in de tempels niet gehouden wordt, Hij zal terugkeeren naar den berg Mahāmeru. En als de Punggawa-

ratu ring Bali madya de offerfeesten, met name het pañcabalikrama niet zullen houden, Hij allerlei plaag en ramp over Bali zal zenden, er voortdurend oorlogen zullen zijn, Hij zich van Bali zal terug trekken en naar den berg Mahāmeru zal terugkeeren. Overzien wij dit materiaal, dan blijken de voorstellingen niet overal hetzelfde te zijn.

Enkele malen is het Sira Mpu Kuturan, afkomstig uit Madjapait, die naar Bali gezonden wordt, om meroe's in den Bësakih (tempel) te bouwen; éénmaal moet hij den reeds gebouwen Bësakih herstellen.

Elders is het Sang Kul-pinge, die met zijn nageslacht den Bësakih-tempel bestuurt.

Hiernaast vindt men, dat zoowel Sira Mpu Kuturan als ook Sang Kul-putih in het algemeen voorschriften over tempelbouw en tempeldienst geven.

Herhaaldelijk treft men de waarschuwing der goden aan den vorst van Bali of aan de groot-poenggawa's aan om den eeredienst in de tempels, speciaal dien van Bësakih, niet te verwaarloosen. Tegen den vorst Jaya (Ka) sunu worden speciaal dergelijke waarschuwingen gericht.

Soms is het Indra, soms is het Bhaṭāra Putra-Jaya, die als speciaale godheid van den Bësakih optreedt.

Volgens de tempelpriesters van thans en volgens het speciaal den Bësakih behandelende lontargeschrift Rāja-purāṇa pura Bësakih echter is noch Indra, noch Putra-jaya de speciale godheid van den Bësakih, doch is het Mahādewa.

<sup>1)</sup> Dus dan zou er ook een Putra-jaya op Java geweest zijn.

## NASCHRIFT.

De reeds vermelde oorkonde betreffende de desa Bahungtringan en bewaard in de poera desa van Babandēm brachten mij op een vermoeden, dat ik als slot van de beschouwing over Bēsakih hier wil uiten.

Het was mij nl. vreemd voorgekomen, dat zoo'n oud heiligdom als onze tempel blijkt te zijn, nergens in oorkonden vermeld zou worden, eventueel dan onder een anderen naam.

Nu wordt in bedoelde oorkonde uit Babandēm (in het Karang-Asēmsche) gesproken van den berg (Bukit) Tu-langkir, waarin wij reeds den ouden naam van de Goenoeng Agoeng herkend hebben.

In ditzelfde stuk nu wordt tweemaal gesproken van de suruhan van de bhaṭara Buka-çri; hieruit zou reeds te vermoeden vallen, dat dit Buka-çri het grootste nabijgelegen heiligdom van Bēsakih was.

Doch er is meer: In een oorkonde, bewaard te Pēngotan (A. D. 1296), wordt als een der grenzen van het behandelde gebied van Basang ara opgegeven: Buka-çri. Nu weten wij uit de andere grenzen en uit andere stukken, dat Basang ara gelegen moet hebben in de bergstreek bezuiden het Batoermeer, zoodat ook in dit geval Buka-çri zeer goed Bēsakih kan zijn. In de oorkonde C uit de poera bale agoeng van Soekawana (A. D. 1300) wordt na de grensopsomming van het dorpsgebied van Soekawana (in dit stuk Sikawana gespeld) vermeld, dat Lampērah (een dorp of gebied ook uit andere stukken bekend en vermoedelijk gelegen ten O. van het Batoermeer, dus ten NW. van Bēsakih) aan Soekawana jaarlijks bepaalde gaven moet brengen, en dan wordt over Çri muka hetzelfde gezegd.

Ook hier is dus de gelijkstelling van Çri muka met Bēsakih niet ongegrond.

Gaan wij in den tijd nog verder terug, dan vinden wij in een oorkonde uit 1181 gehandeld over groepen van jagers, of beter van bewoners van vorstelijke jachtgebieden; deze wonen te Bayung, te Bunar en te Çri mukha. Bayung is het huidige Bajoeng gēde ten ZW. van het Batoermeer gelegen.

Weer uit andere oorkonden weten wij, dat Bunar (ook, in andere stukken: Bunah) ten Z. van Boewahan en ten O. van Bajoeng (gēde) lag.

Het derde gebied heeft dus nog Oostelijker gelegen en dan zijn wij weer in de omgeving van Bēsakih!

Een nog ouder stuk nl. het tweede heredict

van Sērai uit 1067 vermeldt eveneens drie groepen van vorstelijke jagers of vorstendienaren (marbwat-thaji) in de jachtgebieden (di buru) van Bayung, Bunar en Çri mukha.

Gaan we dus van de oudste stukken uit, dan zou het huidige Bēsakih, dat èn als jachtgebied èn als heiligdom (bhaṭara buka çri) vermeld wordt, in 1067 en 1181 nog çri mukha heeten. In 1296 Buka çri, in 1300 weer Çri muka en in een niet gedateerde oorkonde (die van Babandēm) Buka çri.

Dat deze naam Çri mukha, Çri muka en Buka çri (Buka çri) onderling identiek zijn, lijdt geen twijfel. Bovendien blijkt de jongere vorm dan Buka çri te zijn. Uit Buka çri, zou dan door omzetting en vooral, omdat men den naam niet meer begreep, Bēsakih ontstaan zijn, waarbij men, zooals in zooveel andere gevallen — aansluiting vond bij deze bekende wereldslang: Bāsuki, welke vorm dan reeds in de genoemde oorkonden op hout uit 1444 en 1456 voorkomt.

Hier toch wordt gezegd: desa Hulun Dang ring (resp. hing) Basuki (in beide oorkonden tweemaal). Vermeld dient nog te worden, dat de desa Hulun Dang óók Hila hila heet. Zoodat beide woorden mogelijk geen eigennaam, maar soortnamen zijn: Hila-hila is „heilig, verboden”, enz., terwijl Hulun-dang kan beteekenen „slaven of dienaren van Dang”, welk Dang dan Heere - God beteekent, zooals in dang-hyang (vgl. ook Oud-Balisch bhaṭara Dato-nta, dat = O. J. bhaṭara Punta-hyang is en in andere stukken dewadāsa; terwijl ook de vorm padahyang an voorkomt, o. a. in Soekawana B uit 1181).

Een ander probleem, dat ik even wil aanroeren, is het volgende. In een artikel in de Bhāwa nāgara in het Proefnummer van ongeveer Mei 1931, getiteld „Poera Bēsakih dengan toeroetannja” (p. 205 sqq.), verhaalt Ida Poetoe Maron een andere legende over het ontstaan van den tempel dan die, welke wij in noot 7 weergaven. Eén punt ervan is wel belangrijk, nl. dat de stichter heet:

Sēri Wira Dalēm Kesari. Want de vorst uit de z. g. Sanoer-zuil van Ç. 839 (A.D. 917) heet tweemaal Çri Keçari (— warma...) Zou dus in de zoojuist genoemde Bēsakih legende de naam Sēri (Wira Dalēm) Kesari een reminiscens zijn aan den naam van den vorst uit A. D. 917?

# TRANSCRIPTIE

DER

## TWEE OORKONDEN OP HOUT UIT DE POERA PENATARAN VAN BESAKIH.

1. wruhanekang wong saputer bali amanca-nāgara hupapari, hatugu lawangan makangnguni hadipati wruhane, yen andi
2. ka ninging hamogehaken kang desa hulundang ring basuki rehe amangku panglebanan pamalihanira sang kasuhun kidul
3. ingong ngamagehakna hanuta kang desa hilahila hulundang sabumi, dene bumi desa lebak bumi rekang desa
4. hing basuki, tan amidika tan pidiken deni bumine tegal alase sing sarwa pelag walirang panjalin ta
5. nana ning wong hamisesa hangalapa hamalaba, lawan dene patik wenange yen rajadṛwene makang nguni wong ta
6. nana ning wong hamisesa hangalapa hamalaba tan salah parekana tanana ngobona maluluha mareka hiringong lawan ngong lu
7. putaken ing sugū sakap wliran <sup>1)</sup> ing sugū tan pasekana, tan jenegana luputeng pu tangenan tan kajajaha luputeng ari
8. kpuriḥ saprakara tan cacaranen dene kang wong saputer bali yen babaribinane sakalwiraning babaribina
9. ne tan de lakonana yen durung nging ucap ing mantri hupapati hana hamrtijayajaya hagamana surat pupucuk celek
10. panelek hanglampahana hangalapa wijil ing desa hing basuki, rehane tan den idēpa makadona hana hana tan pa
11. mahidēpa pakena sarasaning papan i rehane dosaha saki(ng) dalem hana (n)dika ningong yen wus den wa
12. ca kagugona denikang desa huluḍa(ng) hing basuki iti ta hing ṣaka 1366.
1. (wruhanekang wong) sapu(ter ba)li amanca (nāgara) hupapati hatugu lawangan makangnguni hadipati, ( - - - y ) en andika ni
2. ngoeng hamagehaken ka(ng desa) hulundang, ka(ng) desa mangku pangastananira sang kasuhun kidul, kang desa hing basuki hingong ngā
3. magehaken hanuta kang desa hilahila sabumi tanan ning wong sidigaweha tanana ning wong ababarat tan kapasekan
4. tan sidigawen dening sa(ng) mangilala dṛwe haji, luputa hing saharikpurih saprakara tan jenengana luputeng pu tangenan ta
5. n kadadaha <sup>2)</sup>, tan cacaranen dene kang wong saputer bali, rehan de maluluha tan salah, paraha paḍa mareka hiringong dene kang
6. buwu ṣasawita tan karuruha hanak putune, deni bumine tanan ning wong hangalapa midik helinga kendeng sengkere, de
7. ning panjalin walirang, saha wliraning <sup>1)</sup> wijil ing dese, tanana ning amisesaha hangalapa, deni patik wenange, maka nguni wong,
8. yen rajadṛwe tanana ning wong hangalapa reḥ ing katura hiringong, yen ana babaribinane tan den lakonana pṛtijayajaya
9. yen durung den ucap ing kṛta, tan den andega hing sabaparane <sup>3)</sup> tan den aradana patik wenange, hadalana. surat celek panelek, pu
10. pucukan rehana sapiha, tan den idēpa, ingong luputakē ing suguḥ, sakawlriran <sup>4)</sup> ing wong amalaku geluḥ tan den suguhana
11. handika ningong yen huwus den waca kagugona denikang desa hila-hila hing basuki, hanakana hidēpa sarasa
12. ne handikaningong, dosaha saki(ng) dalem. titi kārṣa, hapiraḥ hi - - - r - i saka 1380.

<sup>1)</sup> lees : sakalwiran  
<sup>2)</sup> of kajajaha

<sup>3)</sup> lees : byapara  
<sup>4)</sup> lees : sakalwiran

**De oorkonde op koper uit de Pameradjan Kanginan  
uit de Batoemadeg tempel van het Besakih  
Complex, bijgenaamd „Bradah”.**

- Ia. 1. Naan panugra sang i ratu mutēr ing bali rauḥ isun ikeng<sup>1)</sup> majapait makadi tumut sang darma linggiḥ widaniraga matuan ing to
2. ḥ lāngkir kadi isun paduka ku — sa tanēm tuuḥ isun parab sang lurah mangku basukir kadi angilon tugu pajēnengan linggiḥ i
3. dewa rātu — — aṇakra bumi l u b i m a prasasti paturun rawuḥ sakeng kadewatan iki binadenan jēnar kadi lēmbu sakti wi — pangodal saka yi —
4. ngēlinggiḥ dewa ring gunung agung mētū dina — — tika lētēḥ putu lanan desa manadi desan i n i a l ē n g sang ratu tring — — — — —
- Ib. 1. tugu pada luwiḥ patiwi ki dewa haṇu-kari<sup>2)</sup> bumi akasa sajagat gunung agung iki pangunggon i kili yajña kaha niringong tēka ning para
2. punggawa sator ing waringin sajagat sapira bukti jinumput sawaḥ luwiḥ daging gumi balēdan, gong sawaḥ bukti wṛtya dewa — rēgē sadana 15
3. ooo uli 85,2, satingkaḥ dewa pacēg balēdan bading trus tēgēn rawuḥ ring gunung agung trus agawe suci ting ulapa karyan sira sang hyang kul
4. piḥ<sup>3)</sup> — makadi pakaryan sira dukuḥ swarga mēlētu i pētak — — — kaya meru — kampuḥ purwa pra sapradēg jangkēpakēna ring palēk di sēdahan ing jro lor
- IIa. 1. kinarunan ki banuruhan masēnēt ring balēdan maksa sawaḥ awunti pajēg mawasta sawaḥ santēn da — iga magē wēnaḥ wa gunung pajēlag di ma makadi sawaḥ gumēdang tah
2. kon kadi kumpul munggaḥ ring lum-bung dalēm — dya dewa kang rumaksa ring nindada ning jēro hēler di juluran prauḥ stiti ning swarga memēng raragi pētak 500 bungkul makadi da
3. sang bang ginanggit 8 sanggit mēdal ping kaliḥ angkēn dina ça, ka, wara wayang 1 angkēn dina çu wa wara sungsang 1 ong ki patiwi wong sajagat
4. adēg tēg gumi tēg sagara tēg danu pugēḥ ukir iki aja sira angkojah angirida angirapa, ada ngēling batara kuduḥ kita mas ku sa
- IIb. 1. aja kita manusa lingga ring aku ika andika wus kasongsenan deni pada batara nawa sanga, yan tan pangiring andika iki wastu kita
2. ta tan pandadi janma janā uripa kita wastu pwa kita amanggiha — o” iti watēk nawasangāpit lawang ” 9 2 9 ” çawada luput sarajakarya ” o ”

<sup>1)</sup>. lees : sakeng

<sup>2)</sup>. lees : (h)aṇakra?

<sup>3)</sup>. lees : ku putiḥ

# THE BALINESE MEDICAL LITERATURE

BY

Dr. R. GORIS.

In treating of the extensive subject of Balinese Medical Science I will confine myself chiefly to the manuscripts that may be regarded as the sources of that Science and I will begin with a few introductory words about Balinese culture as a whole.

Before starting I feel obliged to acknowledge my indebtedness to Professor W. Weck's conscientious and lucid work: "Heilkunde und Volkstum auf Bali" (Stuttgart 1937), from which I have taken many details. Prof. Dr. Weck, who was for many years Chief Medical Officer of Health in Bali, has given us in this book a good review of the whole medical science, therapeutics and procedure of the Balinese *balians*; so that in his book many subjects are discussed which I do not propose to dwell on.

Thus Dr. Weck gives an elaborate description of the Balinese physicians both as a class and as personalities, details about anatomy, physiology and diagnostics; he has chapters on marriage and pregnancy, on "*dèsti*" (spell diseases), on the pharmacopoeia etc. To anybody who wishes to study more extensively the subject of Balinese Medicine as a whole, I can heartily recommend his book.

The whole culture of Bali is a mixture of old Indonesian and Hindu elements.

This mixture has been profound and organic. At present we can hardly say about any phenomenon of the rich and really high culture of Bali that it is genuine Indonesian or pure Hinduistic.

In the most out-of-the-way mountain-villages we find real Hindu institutions and conceptions, in the most Hinduized centres — such as the courts of the old

princes of Bali and the *gria* of the Brahmanic priests — we observe pure old Indonesian practices and ideas.

Every endeavour to separate the two sources of culture in the Balinese reality is foredoomed to failure.

Even theoretical analysis has not always succeeded in splitting and disintegrating the components.

Balinese culture, being a whole, manifests itself in many ways. By far the most important is the religion. This religion with its various aspects of offerings in the temples, calendar feasts, processions, and domestic ceremonies pervades and rules the whole life of every single Balinese. In the same way as the religion, the politics and the Balinese theatre and dances, the plastic arts and the institutions, laws and codes demonstrate both components of its culture, the Indonesian and the Hinduistic, inseparably mixed. All these various aspects of culture: religion, theatre, arts, judicature, find their reflexion in the Balinese literature. Besides what may be called literature in a narrower sense, the Balinese libraries contain many hundreds of palm-leaf manuscripts — *lontars*<sup>1)</sup> — which are the handbooks for all these arts and sciences.

Now, one great and important part of these libraries is formed by the medical manuscripts.

For example the library of the Kirtya Liefrinck-Van der Tuuk at Singaradja has already collected more than a hundred different works on Balinese Medical Science.

Alongside of these medical handbooks there are other hundreds of manuals on such cognate sciences as theology, philo-

<sup>1)</sup> Lontar = ron-tal, the leaf of the *Borassus labeliformis*.

sophy, and even cosmogony which have to be known by a really good Balinese physician.

But let us begin with the purely medical manuscripts.

These manuscripts are called *usada*. And then to this word *usada* is added the name of the special subject treated, as *raré*, children, so the *usada raré* treats of infantile diseases.

*Usada buduh* is the handbook for mental diseases. *Usada kachachar* is used for the treatment of smallpox. *Usada dalēm* is for bowel-complaints. *Usada mala* for goitre (*gondong*). In cases of incipient leprosy the *usada ila* or *usada chukil daki* is consulted, and so on.

A special feature of these titles is also that they may have colour-names, often in a group of four. In such cases the addition "yellow" (*kuning*) means "for children", "white" (*putih*) "for adolescents", "red" (*bang*) "for adults" and "black", (*chēmēng*) "for aged people".

Next to this group of many works entitled *usada*, we have the *Dharma-usada(s)*, literally meaning "Lawbook(s) of medicine", which are more complete handbooks, treating on different diseases and not so specialized. Then there are the numerous *Kaputusan*, "the complete ones", which contain also the *mantras* that must be used during the treatment.

But according to their own internal references, all these groups go back to two "Great Handbooks".

And with these internal references the statements of the Balinese physicians (*balian*) entirely agree. There is a consensus of opinion among all the users of these manuscripts, all the *balian usada* (see below), that every good physician must before all know the contents and the deeper sense of these two "Great Handbooks".

These are: The *Kalima-usada*, and the even more estimated *Buddha kēchapi*. The name of the first mentioned standard

book is originally Sanskrit: *Kali-mahā-oshada*, meaning the great (*mahā*) pharmacopoeia (*oṣaḍha*) given by *Kālī*, (another name for the Goddess *Durgā*) who is supposed to have created all diseases, but also to have given the means of curing them.

Let us give some impression of the *Kalima-usada* and of the *Buddha-kēchapi*. We have just explained that the literal meaning of *Kalima-usada* is the great pharmacopoeia given by *Kālī*, but the Balinese conception at present is that this work is more especially connected with *Wiṣṇu*.

The *Kalima-usada* has two parts: the first part is called *Kalima-usada putus*. Here is stated what a physician must know before he may practise as a *balian usada*. The following subjects are shortly mentioned:

1. *Pinarah pitu*, the doctrine of the seven saints (*sapta rēsi*), who can cause disease. Then is explained how one has to go for help to a second *rēsi*, if a first one has caused the disease. So that there is always a *rēsi* who can help against the disease, caused by another one.

2. *Sastra sanga*, treating of the nine openings of the body and their guardians and so on. These nine openings are: the mouth, the two nostrils, the two eyes, the two ears, and the openings or "doors" in the abdomen.

Apart from these nine "doors" (*nawa-dwāra*), there is frequent mention of the fontanel as *Çiwa-dwāra*, *Çiwa*'s "door" by which at death the soul leaves the body.

3. Next follows the mention of the manuscript *Buddha kēchapi* as an absolutely necessary source of medical knowledge.

4. The section, called *Kahilangan kawah* explains how to destroy the *kawah* (the Hell) in the human whole of body and spirit, that is to say all bad, impure influences and agents. There is much stress laid upon this point of mental and corporal purity.

5. The *pancha-mahā-bhūta* deals with

the five elements and how they are represented in various diseases.

6. Then follows the doctrine of *Pati-urip*: "death-and-life", and how to know the signs of approaching death.

7. The chapter called "*Saraswati*" treats of the subject of the places of the various mystic letters in the body, their worth and their being representing various gods.

8. The following section dwells upon the *Bhuwana mabah*, that is the correspondence between the Universe, the greater world (*Bhuwana agung*) and the smaller world, the human body-and-soul (*bhuwana alit*). Here this correspondence is only mentioned as a subject which physicians must know about, but there are many treatises on the "macrocosmos" and "microcosmos", which have to be studied before one can become a really good and trustworthy physician (*balian usada*). Some manuscripts contain also other materials and additional paragraphs.

The second part of the *Kalima-usada* treats of the various diseases and their causes.

Appreciated even more than the *Kalima-usada* is the manuscript: *Bhudda-kěchapi*.

This "Great Handbook" begins with the story of two physicians, called "*Kalima-usada*" and "*Kalima-usadi*" both of whom were learned in the pharmacopoeia as well as versed in therapy. Now it so happened that when they were trying their skill on two separate patients, the patients both died.

Much upset, the two physicians went to *Buddha-kěchapi* who told them that although their therapy might have been all right, they had forgotten the most important thing, viz. to find out whether the patients were foredoomed to die. And then *B. k.* gives them full instructions about the doctrine of the signs of approaching death: *patěngěran ing pati (lawan) urip*.

An important section is devoted to the question of the payment of the *balian usada*.

The most common way is that of *sěsantun*. The *sěsantun* is the sum in money that has to be offered to the gods. After its offering and after the gods have taken the essence (*sari*) of it, a certain amount is given to the *balian*, the remainder goes back to the patient. With hardly any exception the *balian* gets the smaller part of it ( $\frac{1}{3}$ , or sometimes only  $\frac{1}{4}$ ). It may be mentioned here that many *baliens* refuse to accept any money at all.

The second way of payment is the *sěsangi*: the patient makes a solemn promise to the Gods that, if he is cured of his disease, he will spend such and such an amount of money. Then after the cure is over, the *balian* gets  $\frac{2}{3}$  of this amount and the patient takes back  $\frac{1}{3}$ . A third way (not mentioned in the *B. k.*, but which is also in use) is the *saut atur* ("answering of what is given", recompense). In that case the whole amount is split into three equal portions: one for the *balian*, one for the person who helped (nursed) the patient during his illness and the third for the patient himself.

The above described *Kalima-usada* and *Buddha-kěchapi* are the real standard works. Under the same titles there are a few other treatises which are also necessary, but which in part treat of other subjects. These are:

*Kalima usada kuranta (puranta) bo-long*, treating more especially of infantile diseases, *Kalima usada putih*, a much more mystic manuscript, that may only be used by a *balian* who has already got mystic powers by concentration.

The more highly estimated physicians have the power of changing themselves into a *lěyak* (a kind of demon) and, being in that state of trance, see and recognize the special god or demon who caused the disease. Then follows (in the mind

of the *balian* who is still in a trance) a fight against that demon. If the *balian* wins, he begins with the treatment, if he loses, he says to the patient that he cannot help him and that he had better go to another physician.

On this point again the *balian usada* are very trustworthy and honest. They do not hesitate to say that they cannot help the patient.

The *Buddha kēchapi putih* (white) and the *B.k. chēmēng* (black) dwell also on the subject of treatment by mental force (*pangiwa*). In the former, *Çiwa* is supposed to be the source of illness and of possible health, while working through the medium of *Brahma* and *Durgā*. In the latter it is *Wiṣṇu*, who is considered to be the cause.

As has already been said, the *balian usada* must know much more than the contents of various *usadas*. He must have studied as well many other books on theology, physiology and cosmogony, called as a group *tutur* (esoteric instructions).

This very extensive library of *tuturs* we will not discuss in detail with reference to the separate manuscripts. We will mention only some of the notions and systems that are most frequently met with in this literature.

These notions and systems that nowadays are not only known and used by the *baliens* but are also believed in by the Hindu-Balinese Brahmanic priests (*padandas*), are all the offspring of the *Upanishads* and of their descendants, viz. the *Purāṇas*, both groups being old Hindu texts (in Sanskrit). This influence came more especially from the later, so-called *Yoga-Upanishads* and the older *Purāṇas*, such as *Agni-Purāṇa* and *Garuḍa-Purāṇa*. These systems came to Java and also to Bali, in an early period of Hinduisation of both islands. There they were translated, commented on and elaborated.

The oldest translation (as far as we

know at present) is perhaps the Old-Javanese *Bhuwana-Koça*, which may date from the tenth century of our era.

The speculations about the Gods, their place in the macrocosmos and in the microcosmos, their connexion with fixed colours, with the points of the compass, etc. form an important part of the Balinese religion of today.

The Brahmanic priests (*padandas*) use these notions in their daily prayers (*wéda*) and the *baliens* use them for their diagnosis of diseases. Here we will mention only some of the speculations that are most frequent. There is for example the *Rwa bhinéda*, a dualistic conception of the Universe (macrocosmos) and of human beings (microcosmos).

Many pairs are put together and their terms are declared to be identical with the terms of other pairs. So inhalation is identified with "the father", the masculine principle, and is opposed to the expiration, which in its turn is identified with "the mother", the feminine principle. Here the *Rwa bhinéda*, which was originally a kind of *prāṇāyāma* (breath-exercise) is mixed up with the doctrine of dual principles from the *Saṅghyā-philosophy*; *pradhāna* or *prakṛti* being the feminine, "accepting" Nature and *puruṣa* being the masculine, "giving" (creative) God.

The fire and the water are also opposed and identified with the feminine and the masculine principle.

Many triads are also composed, as the devine trinity (*Wiṣṇu—Içwara—Brahma*), the three elements of the holy syllable *OM*, viz. *A—U—M*. Further there are groups of five: five colours, five names of *Çiwa*, five points of the compass (four plus the centre), five material elements (*pancha-mahā-bhūta*: earth, water, fire, wind and ether).

Perhaps as important as the *Rwa bhinéda* is the doctrine of the five winds (*prāṇa*) of the body, and the conception of the five organs of knowledge and the

five other organs of action. The Balinese theology and equally the Balinese medicine makes an abundant use of all kinds of mystic syllables. The best known is the very holy *ongkara*, the above mentioned syllable *OM*, consisting of *A*, *U* and *M*: *A* being identified with *Brahma*, *U* with *Wiṣṇu* and *M* with *Iṣwara*. Further the five elements of the praise-formula to *Çiwa*: *çi-wa-ya-na-ma*, and five other letters, which are the initials of five different names of *Çiwa* (*sa-ba-ta-a-i*); and there are many more. With all these letters and syllables the initiated man may express almost everything "in Heaven or on Earth".

There are endless identifications and transpositions of those syllables<sup>1)</sup>.

Besides these speculations of Hindu origin we have also the probably old-Balinese conception of the *Kanda ĕmpat*, the "four brothers".

They are four spirits who follow every man beginning from his conception (before birth). They can take different forms and shapes. One of these forms is the four "elements" that materialise with the newborn child viz.: the liquor amnii, the blood, the umbilical cord and the placenta.

Their names are not hinduistic in origine (*Babu Ugian*, *Babu Lĕmbana*, *Babu Kakèrèd*, *Babu Braganjong*), but later they were included in the Hindu system and were identified with many other groups of "four-and-five". Then they got a new set of names: *Banaspati-rāja* (East, and "demon" = *raksasa*), *Anggapati* (South, and "tiger"), *Banaspati* (West and "serpent"), *Mĕrajapati* (= Skt. *Prajāpati*, North and "crocodile"). In this system they also have a seat in different parts of the human body, viz. the heart, the liver, the kidneys and the gall. Weck's "Heilkunde" gives many further details on this interesting subject.

<sup>1)</sup> For further details I may refer to my thesis „Bijdrage tot de kennis van de Oudjavaansche en Balineesche theologie" (Leiden, 1926).

However fond the *baliens* may be of all kinds of speculation, their anatomical knowledge is surprisingly great, as is declared by various ethnologists and Medical Officers of Health, who took the trouble to speak with them and to read and explore their literature.

Some medical *lontar* books give the length and weight of the human body, the length of the intestine, etc.

In the treatment of diseases the above mentioned speculations find practical application.

All diseases are divided into three groups: warm, lukewarm and cold diseases, everyone of them being attributed to one of the three above mentioned Gods (*Brahma*—warm, *Wiṣṇu*—cold, *Iṣwara*—lukewarm).

Much attention is also paid to the three elements of the body: fire, air and water: so diseases are explained by the wrong working of any of them, or by the wrong quantity in their mutual relations.

But also other divisions are used, as the three canals (*nāḍi*)<sup>2)</sup> in the body; the (often) six centres, etc.

After these general remarks on the Balinese medical conceptions we may treat of some special diseases.

*Cholera* is supposed to be a plague from the Gods and is called an epidemic (*grubug*).

There is the story that cholera is produced by a special demon (*Jĕro gĕdĕ machaling*) with big tusks, who is living on the ill-famed island of Panida.

He himself with his servants (the *Bĕrgala*) goes round all the villages, especially at night, and they hit their victims.

Only the Gods may help and so during a cholera-epidemic many offerings are brought to the temples and also special

<sup>2)</sup> There is some contamination between *nāḍi* ("vein, artery, any tubular organ of the body") and *nadi* ("river, flowing water").

anti-magic trance-dances and spell-dramas are performed, such as various *sanghyang*- and *barong*-dances. Also *grèdag*-ceremonies and processions are taking place<sup>1)</sup>.

Alongside this more legendary conception of the cause of cholera, formerly there was also a quite different belief that this disease was the bad result and after-effect of the arrival of a ship from Java or from Holland. The Dutch physician Dr. Julius Jacobs, who was sent to Bali in August 1881 to carry on preparatory discussions with the Regents of the island about the introduction of vaccination, enumerates *three historical cases* of this state of things.

But now this former belief of the Balinese has died out.

Small-pox is nowadays very rare in Bali in consequence of the obligatory Western vaccination-system.

I was told by a well-known *balian* from Bulèlèng, that small-pox (*chachar*) together with chickenpox (*tumpèk*) and slighter eruptive diseases (*tumpër*) were caused by *badës*, an itching agent supposed to have come into existence, when the semen of Çiwa fell to earth because his wife, *Umā*, refused intercourse with him.

In the lontar-book "*Anda kachachar*" small-pox is said to be sent by *Bhaṭāra Buddha*.

Dr. Weck gives a third aetiological tale in his above mentioned work.

According to their form and shape, the different smallpoxes have their own special names, and they are cured by placing just the same "name-thing" (sympathic magic) in the neighbourhood of the diseased. So there exist *chachar* of horse, of monkey, of tiger, of eggs, of copper, of fruits, and the same "named" things, or, in case of animals, their special foods are placed near the patient. To-

gether with these magic antidotes there are also washings, baths and so on.

Goitre is supposed to be a good gift of the Gods, and not a disease. About goitre (*gondong*) on Bali I may refer to the monograph of Dr. H. H. Noosten „Krop op Bali" in *Geneeskundig Tijdschrift van Nederlandsch-Indië*, volume 66, part 16 (1935).

Leprosy is called *gring agung* "the great disease", this name being rather a euphemism, because the Balinese do not like to use the well known name "*kusta*". Another name is *gring ila*. About this diseases the Balinese precepts are very severe and drastic. The patient is to be removed from his house, his family and his village and has to live in some place near the sea-shore. But on the other hand, just because of these severe and drastic precepts, the *balian* who diagnoses and declares the existence of this so much feared disease, is strongly warned to take all possible care not to be mistaken in his diagnosis and only if the disease is clearly and undeniably present are the necessary steps taken. A *balian* who should declare a disease as being *gring ila*, but afterwards turn out to have made a mistake, would himself be banished from the village!

Having spoken — as was the intention of this paper — about the Balinese medical literature, I feel obliged to say a few words about the physicians.

The physicians of whom we spoke during our description of the medical books, are the *balian usada*. But there also exist other *balian*s who do not work with these *lontar*-manuscripts but use primitive spells, or are of a mere clairvoyant type. They have different names, but, in agreement with Dr. W. Weck I think they are better considered as one group (*balian tatakson*) as opposed to the *balian usada*.

From all that has been said above it becomes clear to us, that the *balian usada*

<sup>1)</sup> About these *grèdag*-ceremonies see W. Spies and R. Goris, *Overzicht van dans en tooneel in Bali*, in this same number of *Djawa*, sub *ngrèdag*.

are in their way scientists, having after hard study mastered a coherent and systematic whole of cultural knowledge.

Besides their knowledge they have to be of a pure behaviour and a moral conduct. They may never seek for riches, and actually many *balian*s refuse any money or payment.

Two other moral precepts of the *balian usada* are that he is not allowed to declare the cause of the disease to his patients and that he must refuse his help, if he sees that the patient is soon to die, because he is not allowed to work against the clear and obvious will of the Gods.

---

# DE BALISCHE MEDISCHE LITTERATUUR

DOOR

Dr. R. GORIS.

(Beknopt overzicht).

De auteur wil zich — overeenkomstig titel en opzet — beperken tot een gedeelte van de Balische medische wetenschap, n.l. tot de geschreven litteratuur.

Hij vangt aan met zijn erkentelijkheid uit te spreken voor Prof. Dr. W. Weck's „Heilkunde und Volkstum auf Bali” (Stuttgart 1937), waaraan hij verschillende details ontleend heeft.

Weck's werk bevat veel meer dan het onderwerp van auteur's bijdrage. Voor andere onderdeelen van dit uitgebreide gebied wordt naar dit boek verwezen, dat warm wordt aanbevolen.

Bali's cultuur is een *diep-doorgewerkte* en *organische* vermenging van oud-inheemsche en Hindoe-elementen. Zulks blijkt op elk gebied: godsdienst, recht, staatkunde, de choreographische en de plastische kunsten.

Al deze cultuurgebieden vinden hun weerspiegeling in de litteratuur. De Balische litteratuur omvat behalve wat men wellicht „belletrie”<sup>1)</sup> zou mogen noemen, ook de geheele „Wetenschap”, die van een waarlijk encyclopaedischen omvang is. Als honderden en honderden palmblad-manuscripten (*lontar* = *ron-tal*, het blad van *Borassus labelliformis*) worden de handboeken der verschillende gebieden van het Balische weten bewaard.

(Theologische en philosophische verhandelingen, handboeken voor ritueel, astrologische werken, technische en kunsttechnische geschriften, geschiedwerken, juridische verhandelingen, wetboeken, enz.).

Een groep hiervan vormen de te behandelen *medische* handboeken (waarvan

de, ter zake nog lang niet volledige, Kirtya Lieftrinck — Van der Tuuk reeds meer dan honderd verschillende handschriften in haar collectie bezit).

Als groep heeten deze werken *usada*. Zoo heeft men *usada raré* voor kinderziekten, *usada buduh* voor geestesziekten, *usada katjatjar* voor pokken, *usada dalēm* voor ingewandsziekten, *usada mala* voor kropziekten (*gondong*), enz. Ook zijn er andere groepen.

Maar als de hoofdbronnen van medische kennis van alle dokters (*balian usada*) gelden twee geschriften: *Kalima-usada* en *Buddha kětjapi*.

Hierop volgt dan een overzicht van den inhoud van beide geschriften.

De *Buddha kětjapi* geldt als nóg belangrijker dan de *Kalima-usada*. Een der essentieele bestanddeelen ervan is de leer omtrent de verschijnselen van den naderenden dood: *patēngēran ing pati (lawan) urip*.

Belangrijk is ook de behandeling van eventueele betaling aan de *balian's* te voldoen. Voorop staat, dat vele *balian's* elke betaling weigeren. Heeft er wel betaling plaats, dan zijn er drie methoden:

1) *sēsantun*: van de som, aan de goden geofferd, ontvangt de *balian*, nadat de goden de *sari* ervan tot zich genomen hebben, een klein gedeelte ( $\frac{1}{3}$  of  $\frac{1}{4}$ ), de rest gaat terug naar den patiënt;

2) *sēsangi* is een plechtige gelofte van den patiënt, dat hij, als hij genezen zal, zóó en zooveel zal offeren. Hiervan ontvangt dan na genezing en offering aan de goden de *balian*  $\frac{2}{3}$  de patiënt neemt  $\frac{1}{3}$  terug;

3) *saut atur* is een „vergelding”: de *balian* ontvangt na genezing  $\frac{1}{3}$ , de ver-

<sup>1)</sup> „Belletrie” dekt zich niet volkomen met het begrip „*Itihāsa*” der Baliërs.

pleger van den zieke  $\frac{1}{3}$  en de patiënt zelf ook  $\frac{1}{3}$ .

Het geschrift *Kalima usada putih* draagt een meer mystiek karakter en mag slechts door volkomen ingewijde *balian's* geraadpleegd worden.

Een belangrijk punt in deze standaardwerken is nog het voorschrift, dat de *balian*, als hij ziet, dat hij den patiënt niet kan helpen, dit dezen eerlijk en ronduit moet zeggen en hem moet verwijzen naar hulp van anderen.

Naast deze medische handboeken in engeren zin moet de *balian usada* nog talrijke andere geschriften bestudeeren, die men samenvat onder den naam *tutur*. Deze behandelen allerhande theologische cosmogonische en physiologische onderwerpen. Zij worden niet alleen door de *balian's*, doch evenzeer door de *padanda's* (Brahmaansche priesters) bestudeerd en geraadpleegd.

Hun inhoud stamt uit de Hindoe theologische geschriften, met name de jongere *Upanishad's* en de daarop volgende oudere *Purāṇa's*.

Deze Hindoe-geschriften zijn vertaald, gecommentarieerd en bewerkt door de Hindoe-Javanen en de Hindoe-Baliërs. De oudste ons thans bekende vertaling in het Oudjavaansch is het *Bhuwanakoṣa*, dat wellicht uit de 10e eeuw onzer jaartelling dateert.

De Balische *tutur's* bevatten dan evenals hun Hindoe origineelen talloze speculaties; over de macrocosmos (het Universum; Bal. *bhuwana agung*) en de microcosmos (de Mensch; Bal. *bhuwana alit*) in onderlinge relatie en verwantschap (congruentie). Over de goden, hun plaats in het Universum en in het Menschelijk lichaam, hun kleuren, hun *mantra's*, hun speciale heilige syllaben, enz.

Het dualiteitsbegrip bv. wordt uitvoerig behandeld in de *Rwa bhinéda*, die, naar oorsprong teruggaand op de ademhalingstechniek der *Yoga*-scholen, met deze techniek (*prāṇāyāma*) verbonden heeft een ver uitgewerkte doctrine

over de tweedeeling in het Universum (manlijk, gevend, scheppend principe tegenover vrouwelijk, ontvangend beginsel: de begrippen *Puruṣa* en *Pradhāna* als tegenstellingen en als elkaar noodzakelijk aanvullende componenten. Vele vijftallen worden behandeld en hun componenten worden onderling geïdentificeerd: vijf „winden” of „ademen” (*prāṇa*), vijf organen van kennis (*pañcha-jñāna-indriya*) vijf organen van werking (*pañcha-karma-indriya*), vijf elementen (*pañcha-mahā-bhūta*), nl. aarde, water, vuur, wind en aether, enz.

Velerlei groepen van heilige syllaben vinden daar ook vermelding en uitleg.

Afzonderlijke vermelding verdient de oud-inheemsche groep der „vier broeders” (*kanda empat*), die iedere menselijke ziel begeleiden van vóór zijn geboorte tot aan zijn dood.

Hoezeer de *balian usada* ook op dergelijke speculaties gesteld mogen zijn, toch blijkt hun anatomische kennis verrassend groot, zooals herhaaldelijk bevestigd werd door verschillende ethnographen en medici (ook van den D.V.G.), die zich de moeite wilden getroosten nadere kennis te nemen van hun geschriften.

Bij de behandeling der ziekten worden verschillende groepsindeelingen gebezigd: bv. koud—lauw—warm; vuur—lucht—water en dergl.

Enkele speciaal behandelde ziekten zijn: *ch o l e r a*, dat als een plaag der Goden, een epidemie (*grubug*) beschouwd wordt; de afweermiddelen hiertegen zijn bepaalde ceremoniën als *sanghyang*- en *barong*-dansen, *grèdag*-processies en dergl.

De *p o k k e n*, vroeger zoo gevreesd, zijn door de Westersche vaccinatiemethoden wel grootendeels verdwenen.

Merkwaardigerwijze geldt de *k r o p*-ziekte als een goed geschenk der goden.

Nopens *l e p r a* (*gring agung*) zijn de voorschriften buitengemeen streng. Deze strengheid wordt echter weer gebalanceerd door de even strenge voorschriften

jegens den *balian*, die de diagnose moet stellen. Verklaart deze ten onrechte een ziekte voor lepra, dan wordt hij evenzeer uit het dorp verbannen, als anders de patiënt het bij juiste diagnose zou worden.

In het slot spreekt de auteur nog over de beide groepen *balian*, die men op Bali kent, de *balian usada*, die de genoemde medische litteratuur kennen en raadplegen en de *balian tatakson*, die òf met primitieve toovermiddelen werken, òf meer van een clair-voyant type zijn.

De *balian usada* zijn zeker te be-

schouwen als „wetenschappelijke” dokters, hoezeer ook hun wetenschap (na jaren van zware studie verkregen) moge afwijken van de huidige Westersche.

Bovendien mogen zij in ethisch opzicht, gezien de strenge eischen aan hun gesteld, met name: die van verbod van geldbejag en verbod van het helpen van een patiënt, als zij inzien, dat zij niet *kunnen* helpen, of wel niet *mogen* helpen (omdat de patiënt toch zal moeten sterven) — gerust vergeleken worden met hun Westersch-wetenschappelijk opgevoede collega's.

# AN OLD TEMPLE AND A NEW MYTH <sup>1)</sup>

BY

GREGORY BATESON, M. A.

## Introductory.

For Europeans and indeed for most of the peoples of the world, the Past has some curious smell of romance, some strange enchantment. Not only the poet, the daydreamer, the historian and the archeologist but even priests, politicians, journalists, schoolmasters, fathers of families—the very men who do most to shape our thoughts and opinions—are subject to this same magic which leads them sometimes to dignity and greatness, sometimes to folly, sometimes to revolt. We may without exaggeration say that our attitude towards the past is as fundamental a part of our civilization as are our attitudes towards God, private

property, marriage, food and the rest, and it is interesting to see that when we make “a break with the past” as Russia has tried to do, when we monkey with our religion and our laws of property and marriage, that the same attitude towards the Past survives the “break” and we go on pilgrimages to the tomb of Lenin.

It is not my purpose to ask whether this attitude towards the past is “good” or “bad”, a question which every reader if he consults his emotions can settle for himself without a moment’s thought; nor need we ask whether the stories of the past which we put in books and tell to our children are true — a question

---

<sup>1)</sup> The material contained in this paper was collected by my wife (Dr. Margaret Mead, who is working with me on behalf of the American Museum of Natural History), my Secretary, I Made Kaler (a young Balinese of Boeileng who has had a very good Soerabaia education) and myself (working as William Wyse, Student of Cambridge University). I therefore owe a heavy debt both to those who helped in collecting the material and to the academic bodies who have financed the work.

Our notes, even without the photographs and ciné records, on the events here narrated would, if published in *extenso*, run to a bulk three or four times the size of this paper, and I have therefore omitted almost all details of ceremonial, all technical details of offerings, and all details of the behaviour of known individuals except where such behaviour illustrated the special subject of the paper; the attitudes of the Balinese of Bajoeng Gede towards the past, towards trance, and towards sociological symbols.

Some explanation of the social organisation of Bajoeng Gede is necessary in order to make clear the meaning of some of the native terms. The religious life of the village is regulated by a hierarchy which includes all the full citizens, men who are married or have some woman to cook for them. A man rises in this hierarchy by the death or retirement of those above him, and he is compelled by the hierarchy to perform the ceremonies necessary for his rising. Various disabilities may prevent a man from attaining full citizenship — lack of sufficient children if he is married, incompleteness of his body (e.g. a lost finger-nail or a torn ear-lobe), etc. Other disabilities may prevent his rising to the top of the hierarchy. The top sixteen men of the hierarchy are called *Doeloe* or *Goeroe*, and of these the two highest have the title, *Koebajan*, while the third and fourth have the title, *Baoe*.

---

One other official is of very great importance and she is a woman with the title, *Balian*. She is the chief officiant at almost all ceremonies, sprinkling, praying, purifying, etc.; and at almost all ceremonies she goes into trance, possessed either by deities or by the souls of the dead, according to the nature of the ceremony. She is almost the only channel through which the spirit world communicates with the village.

Two other groups need mention, the club of Maidens or *Da* (called in some parts of Bali, *Daha*) and the club of Youths or *Teroena*. The senior unmarried son and daughter in each household with full citizenship are members respectively of these clubs. The clubs perform certain special ritual functions and the members have a certain degree of ritual purity.

Translation: I Made Kaler’s accounts are all written in Balinese and he is trained to record the actual words which are used. The language of Bajoeng has a very terse, clipped syntax, and the texts would therefore be unintelligible without many insertions in the translation. I have therefore put in many extra words in parenthesis but I have contrived where possible to make the explanatory phrases fit in with the syntax of the translated sentence. The parentheses indicate that what is in them has been added to the native sentence by the writer. In some cases, also, translation has seemed inadequate and therefore the native words are provided in brackets after the translation, for the benefit of experts in Indonesian ethnology, who may need something more precise than the translation. In the translations, I have taken great pains not to distort the sense of actual spoken words, but I have allowed myself somewhat more liberty in handling Made Kaler’s descriptions, supplementing them here and there, omitting some passages and changing the order of others.

which would involve us in a sort of weighing of inadequate evidence more appropriate in a law-court than in scientific study. The task of the social anthropologist is not to stand in judgment but to examine social systems and to compare them one with another in order to increase understanding of how they work.

If we compare our attitude towards the past with that of the Balinese, we find at first a certain superficial resemblance; in both civilizations we find ancient writings, scraps of the past, and especially, objects in metal and stone preserved in temples, — *peretima* or relics. The archeologist, whether in Europe or in Bali, is equally indebted for his material to these accumulations, and it is interesting to ask whether it is the same attitude towards the past which leads both Europeans and Balinese into these magpie habits.

Even the most fleeting tourist in Bali will find that there are differences between the two cultures in their attitudes towards the past. A native seller may bring a load of objects which the tourist must surely want to buy because they are "old". Such collections are worth a moment's attention and may contain such curiosities as the rusty bottom of an old "Storm King" lamp. The Balinese, after all, are not stupid; they know well enough that the European attitude towards the past is different from their own, and as sellers they try to exploit this curious freak. The tourist, without realising how the blunder occurred may laugh at it without realising that his own desire to buy "a real old piece" is a curious byproduct of his own unique civilisation.

It has been my privilege to watch some Balinese in their dealing with the ancient past, and their behaviour was sufficiently interesting to be worth record and analysis.

The village of Bajoeng Gede, in the District of Kintamani, is inhabited by agricultural peasants. They are simple

people and poor by Balinese standards but they have their own aloofness and their own customs which they follow almost regardless of the more fancy customs of the richer peoples in the plains. Bajoeng, like Tenganan, has a satellite village outside its boundaries and this is called Peloedoe. People from Bajoeng who do not obey the local rules, — e.g. men who have two wives — go to live in Peloedoe, and people from other communities who acquire land in Bajoeng, (generally by lending money), come to live in Peloedoe to work the land while gradually they become citizens of Bajoeng. Peloedoe is a community which has grown enormously within native memory. Two generations ago there were only three households in Peloedoe and now there are many. They live together on very friendly terms, without any of the stiffness and the quarrels characteristic of Bajoeng. They have their own small temple, complete with Bale Agoeng (ceremonial meeting-house), Bale Pebatan (cooking-house), Penegtegan (central altar supported on living trees), and a number of other shrines. It is a miniature of the bigger Poera Bale Agoeng in Bajoeng itself.

Three kilometers down the road to the south of Peloedoe and nearer to the richer cultures of the plains is another new village, called Katoeng. This is a colony from Kajoebihi<sup>1</sup>), an important village on the Bangli-Kintamani road. Thus Katoeng is a recent neighbour of Bajoeng and Peloedoe and differs from them in having a richer — more varied and more spectacular — culture.

These three communities form the setting in which the old temple and the scrap of new myth, mentioned in the title of the paper, found their place as links between the three communities.

<sup>1</sup>) For notes on the customs of Kajoebihi and the founding of Katoeng, cf. "Kajoebihi Een Oud-Balische Bergdésa" door I Déwa Poetoe Boekian, Tijdschr. voor Ind. Taal-, Land- en Volkenkunde, Deel LXXVI, 1936, pp. 127 — 176.

## Preliminaries of the God's Visit.

On March 16th, 1937, a priest from Katoeng, Pemangkoe Meling, visited Bajoeng and, after an interview with the Goeroes, he came to our house to ask for medicine for his eyes. This was our first intimation of the forthcoming events. He said that he had come to verify that there were no difficulties in the way of a visit from a goddess in Katoeng; that if there were no deaths in Bajoeng which would make the community ceremonially inactive and dirty (*sebel*), a formal deputation (*pedjati*) would come from Katoeng with the appropriate offerings, which he described in detail. We asked him why the goddess from Katoeng was proposing to visit Bajoeng, and he said that the talk had come from a woman in trance at a temple feast (*odal-an*) in the Poera Bale Agoeng in Katoeng. The possessing deity was a goddess and gave her name as I Dewa Ajoe Mas Ketoet. She said that she was a daughter of a goddess in Bajoeng and that she had a sibling, *semeton*<sup>1)</sup>, named I Dewa Manik Tirta in Aboehan. The pemangkoe was unable to give the name of the goddess in Bajoeng.

Later events produced several changes in this list of deities but there is no reason to believe that the Pemangkoe's information was inaccurate at the time it was given except for one small detail which he seems to have inserted from some sort of modesty or shyness — other informants told us that the talk had come, not from a woman, but from the Pemangkoe himself in trance.

After this conversation, we sent our secretary, I Made Kaler, to ask Baøe Tekek, the village expert on religious and especially calendrical matters, why the god from Katoeng was coming to Bajoeng. Made reports the conversation as follows:

<sup>1)</sup> *Semeton* is a word which means either a brother or sister, without defining the sex.

On the day after the Pemangkoe came from Katoeng, I went to Baøe Tekek to ask him about Katoeng's bringing their god. Baøe Tekek answered "Yes, the goeroes are talking about that."

Made "What is the reason for bringing the god?"

Tekek "Because Katoeng and Aboehan used to belong formerly to Bajoeng. The land of Katoeng used to be Bajoeng and it was borrowed by Anak Agoeng Pekek of Kajoebihi. It was given to them but, if there were contributions (levied for temple feasts etc.), they were to help, and if (we) repaired (our) temple, they were to help too. And at that time they did really help with contributions and they contributed to the repairing of the temple. But for a long time now they have never helped."

Made "About the god in Kantoeng — what relative is he of the god here?"

Tekek "About that I really don't know — perhaps some sort of a relation (*pesemetonana*)."

Made "I heard they will bring a god from Aboehan too. What relation is the god of Aboehan to the god of Bajoeng?"

Tekek "Aboehan too used to be part of the land of Bajoeng but it was forest. Later Pemangkoe Moal asked for it from the Government, and it was granted to him; so it became Aboehan."

Made "If people are going to come with a god, what do they do first?"

Tekek "They make certain first by asking the Goeroes of the place to which they will take the god; and if they have been accepted by the Goeroes, then they send a formal verification (*pedjati*)."

We may note that at this stage of the proceedings, Baøe Tekek was by no means enthusiastic about the coming visit and that he was quite uninterested in the relationship between the gods, stressing rather the old relationship with Katoeng, in which Bajoeng had been in some sort landlords.

In due course, on March 20, the *pedjati* came from Katoeng, a delegation of two men but without Pemangkoe Meling. The delegates were expected a little after midday but they did not arrive till late in the afternoon, after the people of Bajoeng had finished some other ceremonies. The Goeroes of Bajoeng were a little cross at this, and the

meeting was rather strained. The conversation, as recorded by I Made Kaler, ran as follows:

2nd Goeroe of Bajoeng (tersely and with no politeness) "Yes, and now we have finished offering to the gods. What was our agreement? I thought (you were to come) when the sun just turned to the west."

Nang Loedri of Katoeng (polite and formal) "It was said that there was a ceremony here and that was why we came at this time."

2nd Goeroe (without politeness) "In the southwest (i.e. in Katoeng), what rank have you?"

Nang Loedri (politely) "I am already a Goeroe but the lowest of them.... I submit to you that it is the wish of the god that in going home He visit in Peloedoe."

2nd Goeroe "As to the Goeroes in Peloedoe, they already agree (to that)."

Nang Loedri (politely) "The Pemangkoe (Meling) was to have come, but he went to Mangoeh."

The 4th Goeroe of Bajoeng then introduced the Goeroes of the Peloedoe-temple to the delegates from Katoeng — "This is the Koebajan, and this the second Koebajan and I am a Baoe (in Peloedoe)."

8th Goeroe of Bajoeng (in polite language) "The Pemangkoe spoke about visiting here only."

Nang Loedri (politely) "Just after he arrived back from here, there was talk (from the gods) that the god should visit in Peloedoe."

8th Goeroe "Baoe Tekek said that the god's visit to Peloedoe should be received with a few small offerings only."

The 8th Goeroe then went close to Nang Loedri and said (in polite language though his meaning was rude) "The fact is that there is no betel here. Would it not be as well to mention that?"

Baoe Tekek (a retired Baoe of Bajoeng and 1st Goeroe of Peloedoe) "Even if you only come here for one night, you must visit in the west (i.e. in Peloedoe)."

The offerings which the delegates brought were then offered in the various shrines. They had brought a duplicate set of offerings intending to offer also in Peloedoe but the goeroes of Bajoeng said that they should offer them all in Bajoeng, and as they were strangers they followed the instructions of the local Goeroes.

We may note that at the time of this visit there was still not much enthusiasm

in Bajoeng about the affair, but that Baoe Tekek is already changing his attitude. The 8th Goeroe says that Baoe Tekek had suggested minimising the connection of the visit with Peloedoe, but Baoe Tekek is now anxious to welcome the god at Peloedoe.

### The Visit of the God.

The great day of the visit was fixed for March 24, and in the intervening days the people of Bajoeng gradually became more excited. They are not an exciteable people and, for the most part, they regard the coming of their own ceremonies with indifference. It is, after all, a little dull to go to a party to meet all the people whom you meet everyday and to watch the dancers whom you have already seen rehearse and dance many times before. But this was different. The Bajoeng people were to be hosts to strangers who would bring with them all their dances — four *baris*<sup>1)</sup> clubs and an opera which would play the Sampik story — and they would bring their village orchestra. All the dance clubs of Bajoeng planned to perform — four *baris*<sup>1)</sup> clubs, the Maidens' processional dance (*redjang*), the *djanger* (a purely secular dance of young people), and possibly the little trance dancers (*sangjang deling*). Two of the *baris* clubs and the *djanger* even went so far as to rehearse in preparation for the great occasion.

On the day of the visit, the chopping and preparing of food was all done before midday, and then a party from Bajoeng went to meet (*mendakin*) the god. The party consisted of Maidens

1) The *baris* dances of the mountains are formal set dances for groups of men. The performers are generally in square formation and hold some form of weapon, slowly posturing with it in their dance. The *baris* club of Bajoeng dance at all the larger village ceremonies when the orchestra is brought out but they do not rehearse for these occasions. "If a god is coming to Bajoeng we rehearse" — i.e. about once a year. The village orchestra never has rehearsals because the instruments are never taken out of their storehouse except for ceremonies. The only *baris* rehearsal that I have witnessed was unaccompanied by music.

and Youths and the 2nd and the 7th Goeroes and I Made Kaler went with them. The following details of what happened in Katoeng are extracted from Made Kaler's account:

They found the temple of the god in Katoeng, the Poera Soekemerih, almost empty, and of the six men who were there some went off to call the people while the rest went on with their work. One man only came and made conversation with our 2nd Goeroe. There was an orchestra in the temple, so — in order to make the Katoeng people hurry — the Youths from Bajoeng went and played on the instruments. The Goeroes from Bajoeng joined them, the 2nd Goeroe playing on the big gong, a dignified and important instrument but very easy to play. He is a fine figure of a man but not musical. The man who came to make conversation played on the cymbals.

Gradually the Katoeng people gathered in the temple, bringing their personal offerings and the official offerings of the village. They brought also the gods who were to go to Bajoeng. All the gods from all the temples were to go, and their seats (*tigasana*, shrines built upon carrying poles) were brought to the Soekemerih temple. In addition, one god had been brought from Aboehan but he had no *tigasana*, only a basket containing a coconut, rice, money etc. (*tapakan*). The hamlet of Aboehan lies a little to the east of Katoeng and like Katoeng is a newly formed colony. The coming of the god from Aboehan was due to a trance utterance in Katoeng — that he should join his sibling in visiting their mother in Bajoeng.

A meal was laid out for the party from Bajoeng and they ate there. After the meal, they offered to the gods of Katoeng the offerings which they had brought with them from Bajoeng. Then the whole crowd formed a procession which left Katoeng at 2.55 p.m.

The seats of the gods were carried by

the Youths of Bajoeng and others of the Youths carried silver-bound spears. The *baris* dancers from Katoeng were all in costume, the Maidens from both villages carrying offerings on their heads, men from Katoeng carrying their orchestra and others with uncooked food, baskets of rice, a live pig, firewood, and seasoning.

The procession reached Bajoeng at about 4 p.m. and halted first in the ritual place (*Tegal Soetji*) to the west (*daoeh*) of the origin temple (*Poeseh*). Here there were already offerings, laid out by the people who had stayed behind in Bajoeng. The procession formed up facing east and the seats of the gods were manoeuvred into line facing west. A short ceremony followed in which the Balian of Bajoeng was the chief officiant. She sprinkled the offerings and offered them, while the Goeroes of Bajoeng and the Pemangkoes of Katoeng prayed beside her. These offerings were to greet the god (*banten pemendak*) but the ritual of offering them was the same as for any temple feast (*odalan*) in Bajoeng.

After this short ceremony the offerings were lifted up again and the whole procession moved on till they arrived, at 4.10 p.m., on the open space (*djaban poera*) south of the gate of the village temple (*Poera Bale Agoeng*). Here again they found offerings (*banten penjembleh*) and mats ready spread and again they formed up. This time the gods faced north (*kadja*) towards the temple which they were to enter, and the offerings included a black chicken. The Pemangkoe Meling chopped off its head, supporting its neck on a coconut; he then threw both the bird and the coconut forward towards the gods.

After this (at 4.15 p.m.) the procession entered the temple and stopped in front of the Penegtegan (the tree altar). Again the seats of the gods were lined up and offerings were spread. This time the gods faced south in accordance with the

general orientation of the temple and the same greeting offerings (*banten pe-mendak*) were offered.

At 4.20 p.m. the whole lay-out was again moved, this time into the *bale paroeman*, a building which is specially designed for ceremonial. Along the north wall is a high shelf, the highest place, on which the seats of the gods were set facing the officiants to the south. The mass of offerings was laid out on a much wider shelf below the gods, and the officiants including the Balian and the Pemangkoe Meling sat side by side with the high Goeroes of Bajoeng on two square platforms. On the floor, between and around the platforms sat as many of the wives of the Goeroes and the rest of the people as could find place. At the entrances to the building small crowds craned their necks to see and hear what was going on inside.

Such interest in ceremonial is unusual in Bajoeng and was in this case excited by the trance performances of the Balian and Pemangkoe Meling. But first there was sprinkling and offering to be done and, after some delay, Baoe Tekek came and politely suggested to the Pemangkoe that he should hurry because "the people have to go and fetch their cows" from the fields. Finally at 5. p.m. both the Balian and the Pemangkoe went into trance; the Pemangkoe was possessed by the god from Katoeng and the Balian by the Mother of the god. The dialogue between the deities was recorded by I Made Kaler, as follows:

Pemangkoe (as the god, speaking in subservient ceremonial language "Speak on, Mother. Yes, now speak indeed in order that your subject under your foot may know.")

Balian (as the Mother, in polite but not subservient language) "Now, for the first time, my Child sits in Mother's shrine (*paroeman*). Today, my Child brings gifts to Mother; but when my Child goes home to the west of the ravine (i.e. to Katoeng), we shall not be able to make return presents." And she went on to say that the god should stay three days in Bajoeng.

Pemangkoe "I humbly obey my Mother."

Balian "If my Child is not really pleased to obey, tell Mother. If he does not sit for three days in the shrine of his Mother, his Mother will not be pleased . . . . . but he shall decide."

Pemangkoe "Yes, and, whether pleased or not, be kind to me."

Balian "And my subjects from west of the ravine — will they obey or not?"

Pemangkoe "Yes."

Balian "My subjects must not fall when they carry my Child."

Pemangkoe "Your subjects are stupid, but I ask my Mother that they may receive when they ask for nourishment . . . . . yes, your Child will humbly obey your wishes. Yes, be pleased, be pleased . . . . ."

Balian "My Child must visit too in the west (i.e. in Peloedoe)."

Pemangkoe "Yes, I obey, humbly obey."

Balian "That is all. I am going up" (i.e. the goddess is leaving and the Balian will now come out of trance).

Pemangkoe (still in trance, and using ordinary trance jargon to the people of Bajoeng but subservient language to the goddess) "Do not be surprised, subjects, that I am here now . . . . . Be pleased, Mother, to decide for me. I humbly beg for a decision from my Mother. Importunately I beg of my Mother. Mother, Mother, look towards me."

Balian (now out of trance and speaking subservient language to the god) "Lord be pleased, o Lord, be pleased . . . . ."

Pemangkoe (still in trance) "Subjects, do not falter (in obedience) . . . . . Mother, Mother, (embracing the Balian and addressing her humbly and enthusiastically) forgive me. I humbly ask pardon. Mother, Mother, where have I ever before had speech with you. Do not look away from me. I and my subjects beg sustenance from Mother. Now my Mother sits, and I obey. Tomorrow we shall speak again and our subjects will offer libations (*pider boeana*). Do not be offended, my subjects, . . . . . and we shall speak again tomorrow, and I shall come to my subjects. If I do not depart for three days, will that be correct, Mother?"

Then the Pemangkoe came out of trance at 5.16 p.m. and the ceremony was shortly after brought to an end.

The whole conversation lasted 16 minutes and Made Kaler's account of it is of course not complete, because of the difficulties of verbatim recording. He is trained to record the actual words that

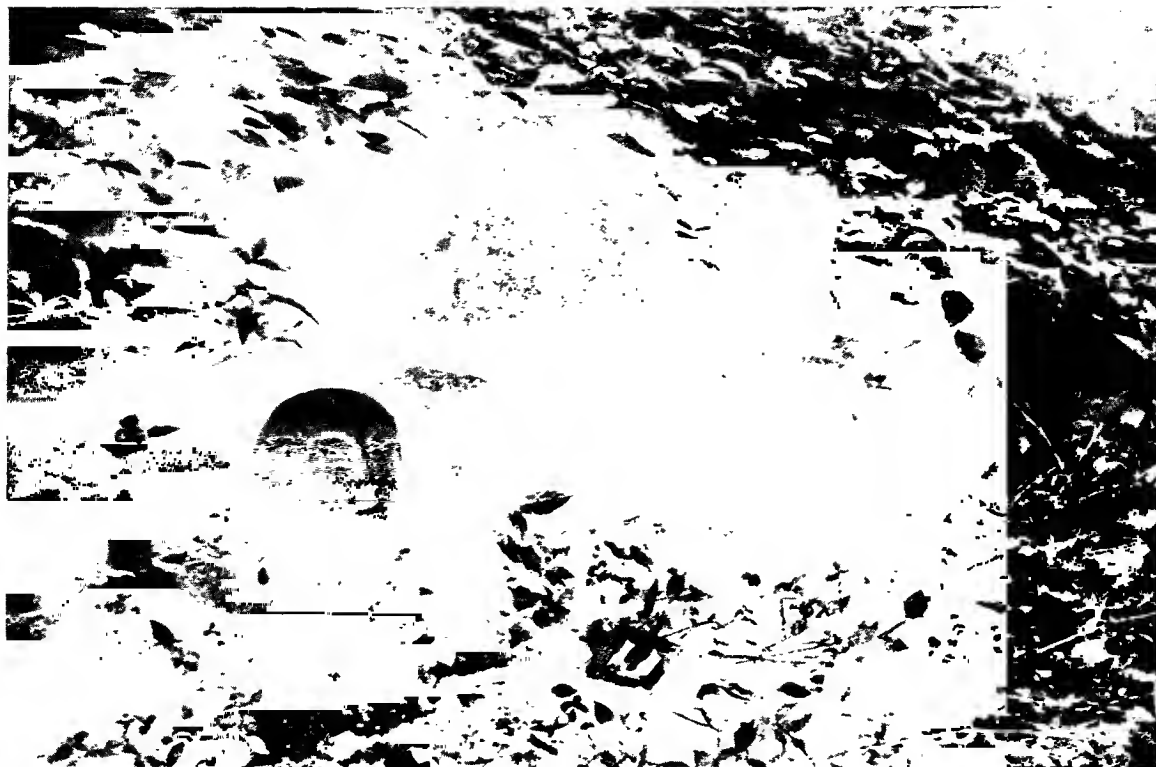


Fig. 1.

The stone figures in the Tjekandik temple.



Fig. 2. Stone figure of a King (a) in the Tjekandik temple.



Fig. 3. Stone head (b) in the Tjekandik temple.



Fig. 4. Stone figure of a tiger (d) in the Tjekandik temple.



Fig. 5. Baoe Tekek, the keeper of the Calendar in Bajoeng Gede.



Fig. 7. The Balian of Bajoeng Gede, in trance, weeping.

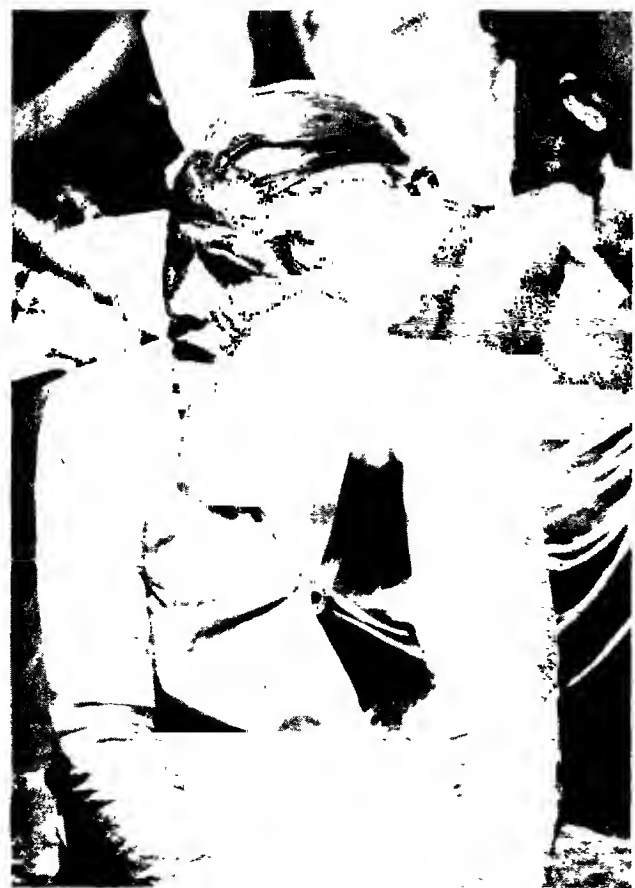


Fig. 6 The Balian of Bajoeng Gede, photographed when not in trance, at a temple feast.



Fig. 8 The Balian of Bajoeng Gede, in trance, speaking.



were said and to give preference to utterances which have some real significance, ignoring the empty phrases. A more complete record would have virtually no more meaning but would be much longer, full of groans, sobs, endless repetitions and empty circumlocutions of politeness.

Indeed the interest of the trance, for the Balinese audience, lay not in what was said or decided in the conversation between the gods — though the decision that Katoeng should stay three days instead of merely overnight would put both Katoeng and Bajoeng to considerable inconvenience — but in the theatrical qualities of the performance. Much of what was said by the deities was simply emphasising the fact that the god was son of the goddess and acting out this relationship by exaggerated subservience and affection on the part of the Pemangkoe. His performance was much more violent than that of the Balian. With wild hair and facial contortions, he shouted and threw himself about on his seat and beat his head and hammered with his fists on a post of the building. Perhaps not by accident he embraced the Balian as his "Mother" after she had as a matter of fact come out of trance. Her trance behaviour differed but little from that in her regular trances, and she seemed a little piqued by the more showy performance of the Pemangkoe. She is a spirited and exhibitionistic person and does not like to lose the centre of the stage.

The day was finished up by a performance of the Sampik opera from Katoeng, which lasted till after midnight when rain brought it to an end. The Katoeng people mostly went back to Katoeng to sleep and returned next day with a fresh supply of offerings, which were offered in the Bajoeng temple.

There was more trance. The Balian (as the Mother) said that the god from Aboehan is a sibling of the god from

Katoeng and that he keeps a switch with a golden handle. The Pemangkoe (as the god from Katoeng) asked for this switch, but his Mother's reply to this request was not clear. (This switch is apparently the Lightning and not an actual object in the Aboehan temple). A women Koe-bajan from Aboehan also went into trance, possessed by the Aboehan god, who scolded his (or her?) subjects for bringing only a basket (*tapakan*) and not a seat (*tigasana*). Later in the same ceremony, she went into trance again and again scolded for the same reason, and said that the god from Aboehan is a sibling of the god from Katoeng and that both are children of the goddess in Bajoeng. A Bae from Katoeng made a request to the goddess mother (the Balian in trance). He said that the temple feast for the Poeseh temple in Katoeng was due in two days, and he proposed that, if she would permit, that the Katoeng god should return home next day. This was granted.

### The God Visits Peloe doe.

On the next day (March 26), the Katoeng god went home, visiting Peloe-doe on the way. In the Peloe-doe temple the ceremonial was similar to that at Bajoeng and included an important trance performance by the Balian and the Pemangkoe. The trance began at 3.30 p.m. and Made Kaler's record of what was said is as follows:

Balian (as the Bajoeng goddess) "I take care of my Child, Goenoeng Sari<sup>1</sup>). If this is not true, correct me. It is still uncertain what my gift will be, but if my Child wishes to prosper, my Child will keep silent." (This advice to the god is perhaps the Balian's reaction to the fact that in the other trance performances the Pemangkoe had somewhat outshone her).

Pemangkoe Meling (very humbly and not yet in trance) "I have never (been noisy)."

Balian "As to I Bagoes who sits in Tjekandik,

<sup>1</sup>) Goenoeng Sari is another name for the Katoeng temple or for one of the gods in it. The same temple is sometimes called "Poeseh" or "Soekemerih".

wait for me, father'), because, as always in the past, I shall give you (a decision) from above. Whenever I am given offerings, I shall give a share to I Bagoes who sits in Tjekandik as well as to I Bagoes in the temple (*poeseh*) at Soekemerih (i.e. the Katoeng temple), as well as to I Bagoes who sits in Banoa (a small village south of Katoeng), but my Pebekel<sup>2)</sup> is deaf and dumb. The Great One of Banoa is male. The Great One in Soekemerih is male, and the Great One in the Kehen temple (Aboehan) is male. Only the one in Peloedoe is female..... How is it that my Child of Soekemerih does not speak?" (The Pemangkoe was not yet in trance).

A Bae from Katoeng "I humbly beseech that my Honoured One from Soekemerih may be supported" (i.e. that the Pemangkoe may go into trance; the person in trance being the 'support' of the god).

Balian "About my staying here—I shall look after the water."

At 3.40 p.m. the Pemangkoe Meling went into trance and when he became possessed his headcloth fell loose and he beat his head.

Balian "Be content to meet with and talk with your Mother. And if you ask for anything your Mother has..... Let us talk together pleasantly."

Pemangkoe (as the Katoeng god) "They are too greedy, my subjects south of the ravine (i.e. Katoeng) are too greedy."

Balian "Let us talk together pleasantly. Let us talk today about our subjects, Bagoes."

Pemangkoe "Give light to the country south of the ravine, if only you will be kind; and be pleased, Mother, to give me the switch with the golden handle." (i.e. the Lightning).

Balian "It is not in my keeping."

Pemangkoe "Even if you do not keep it, my brother has it."

Balian "Now, if I speak wrongly, my subjects may correct me. And if my subjects are wrong I shall correct them from above. If you offer me a purification (*pesoetjian*, here meaning a procession in which the god is taken to the sea or to a stream to 'bathe') let it be together with I Bagoes from south of the ravine. How will you receive (this suggestion), subjects from south of

the ravine? I Bagoes shall receive offerings, a yearly feast (*wali*), and he shall ask for holy water (*tirta*) from me. I shall sell the holy water to him for 1700 *kepengs* (Chinese cash)."

Pemangkoe "I humbly obey."

Balian "Do you accept that (suggestion), Bagoes?"

Pemangkoe "I accept it, I accept it!"

Then somebody asked the Balian which water they ought to ask for, and she replied:

Balian "That which belongs to me in Poengsoe, father."

Pemangkoe "The water in the corner—know this about the water in the corner, that the water on the west side is for bathing the god (*tirta petake*) and that on the east is oil (*tirta lengis*); it is for washing the hands (*mekobok*). It is not a bathing place for ogod (*pesoetjian*). It is different and it belongs to me. What else is the quacking?"

Balian "The reason why he mentions the web-footed (*batis gempel*) is because I Bagoes has charge of that water." (It is said that close to this spring people often hear a noise like the quacking of ducks, but nobody has ever been able to see these ducks).

Pemangkoe (possessed now by the Deaf-and-Dumb god) "Your subject here asks for a food packet (*dampoelan*)."

A woman from Katoeng gave him a food packet.

Pemangkoe (beating on his head as if it were a gong instrument and making appropriate gong noises) "Mok! Mok! Pong!"

Pemangkoe (talking like a Chinaman) "Tjap tjap kongsie."

The Balian also was then possessed by the Deaf-and-Dumb god, but what she said was not clear.

Balian "They are laughing at us."

The Audience (politely) "No, no."

Another Pemangkoe from Katoeng (humbly) "Yes, yes, please talk to us pleasantly and do not talk Malay."

Pemangkoe Meling then took the food packet again and beat on it as if it were a gong instrument, then he put it away and prayed.

The Balian came out of her trance and offered palm beer to Pemangkoe Meling. Then he also came out of trance (3.59 p.m.) and put on his headcloth again.

This trance was the most important part of the ceremony at Peloedoe but there was also some dancing by the *baris* clubs. They only danced for a moment and without their full costume because the dance was only a sign (*tjiri*).

1) The gods of Bali are related as *children* to ordinary mortals. Thus when a god speaks to a man he addresses him as "father". This theory is of course the opposite of that usual in Europe. The verb, *sajangang*, in Balinese means to indulge (a child), to worship (a god), to fawn upon (a prince). The word "*dewa*" which means "god" is commonly used as a second person pronoun in addressing children with affection.

2) A *Pebekel* is an administrative official, a local representative of the Regent. Possession by the great god Deaf-and-Dumb is one of the Balian's favourite comedy stunts which she performs at the end of most of her important trances.

After the ceremony the gods were carried home by way of the water place where they received ritual washing.

### The Myth and the Temple.

At this point we may consider the development which has taken place since Pemangkoe Meling reported on March 16th that a goddess in Katoeng was daughter to a goddess in Bajoeng. The chief additions to the myth may be listed and commented upon:

1. The Tjekandik temple was first mentioned in the Peloedoe trance as vaguely connected with the Bajoeng-Katoeng-Peloedoe-Aboehan-Banoa complex, and the god of the temple is defined as male and a son of the goddess in Bajoeng. The Poera Tjekandik is an old deserted sport in a patch of secondary bush just south of Peloedoe. A few people had wandered in there in recent times generally in search of stray cattle and they had seen a few stone figures lying among the undergrowth. Nobody had stayed long to investigate, because they did not know whether the place was dangerous or not. Bae Tekek, the calendrical expert, told us that for a long time he had been intending to renovate this temple, and he had an idea that the poorness of the crops might be due to its desertion, and as will be seen the Peloedoe trance led to his carrying out this intention. Previous to the Katoeng visit there was no ceremonial done in the Tjekandik temple, but every year offerings were made to it from a distance by the Peloedoe temple-club in the ceremony of *majah-eeban* (paying the gods for the rice harvest).

2. Peloedoe and Aboehan are now definitely included in what was originally a connection between Bajoeng and Katoeng only. Banoa is also mentioned as having a related god but so far as I know there has as yet been no ceremonial involvement of this little hamlet, south of Katoeng. Peloedoe, which as originally

planned "would receive the god with a few small offerings only", is now in a very important position thanks to its connection with the Tjekandik temple. The god resident in Peloedoe is now defined as female and as a daughter of the Bajoeng goddess. It may be noted that Bajoeng and Peloedoe, where the Balian is a woman, have female deities, while the other villages are all given males.

3. The myth is now enriched by the inclusion of two older elements, the switch with a golden handle and the ducks.

4. The names of the deities are still obscure but the Balian has adopted the convenient term "I Bagoes" ("The Beautiful") for referring to any of the sibling gods. Their relative seniority is still not fixed.

5. The Balian has suggested that a yearly feast (*wali*) be given for I Bagoes of Katoeng. This would give the whole complex a place in the twelve month calendar which is much more important than the ordinary 210 day calendar of temple feasts.

### Contributory Incidents.

It so happened that the ceremonial visit of the god from Katoeng coincided with the season of *majah eeban*, the only ceremony in the year in which the Tjekandik temple receives any attention. The temple land of Peloedoe, in which the members of the temple club share, lies just to the south of the Tjekandik bush and it was customary in the past for the club to offer from the land towards the Tjekandik temple. This year, under the influence of Bae Tekek and the trance references to the god of the Tjekandik, it was decided to clean up the old temple and to hold the *majah eeban* ceremony actually in the temple instead of casually worshipping from a distance.

Another circumstance also contributed to the interest which was taken in the

Tjekandik temple just at that time. I was told by Nang Nami, a Goeroe of Bajoeng but not an accurate informant, that a man from Aboehan had felled a tree in the Tjekandik bush and had fallen suddenly ill on the spot and in delirium had made some statement or other about the Tjekandik temple. Nang Nami believed that this was the reason why they were going to clean the Tjekandik temple.

Enquiry of Baoe Tekek revealed another (and perhaps truer) version of this story. He said that a certain Nang Saderi of *Kajoekapas* had felled a tree in the Tjekandik bush and had fallen ill, not on the spot, but some days later. He had *not* said anything in delirium; but a friend of his from Aboehan had thought that the sick man was perhaps being punished by the god of the Tjekandik. The Aboehan man had therefore made expiatory offerings in the Tjekandik for his friend who had then recovered. Baoe Tekek stated emphatically that this incident had nothing to do with the cleaning of the Tjekandik, that he (Tekek) had long intended that this should be done "because the crops were poor over the whole area from there to Aboehan, i.e. on the whole of the land of the Peloedoe temple club of which Tekek is the senior member. In any case, even if what Tekek said was true, it would seem that for Nang Nami at least the idea of cleaning up the Tjekandik was made more acceptable by the rumour about the delirious man from Aboehan.

### Clearing the Tjekandik Temple.

On the day after the god's visit to their temple, the Peloedoe club had a meeting to share offerings and from this meeting they went directly to the Tjekandik temple to cut down the bush. We and our secretary went with them. Before work could begin, Baoe Tekek and Baoe Kentel, the heads of the Peloedoe club, prayed with small offerings

to tell the gods (*matoer pioening*) what was being done. Meanwhile the remainder of the club sat in the bush joking and eating a Jack fruit (*nangka*). When Tekek had finished his praying he went forward and cut the first creepers, and the other members then went forward and joined him in the work.

Some idea of their attitudes towards this old and sacred spot can be derived from their conversation during the work. Made Kaler recorded the following remarks:

Nang Sajang "The bits of wood—anybody who wants can have them—only strangers don't get any."

Baoe Tekek "Oh no, don't let strangers have any. Firewood is dear."

Nang Sajang then cut a liana.

Nang Kendel "Don't cut that creeper."

Nang Sajang "I didn't know it was a *lele* creeper."

Nang Kendel "It's good for yoking oxen."

I Roema (cutting the creeper) "That's not *lele*, father."

Nang Kendel "Nor it is."

Nang Kendel "Bring a stick and chop down the nettles."

Nang Loka "Pile up the rubbish here. The part to be cleared is there to the north."

Nang Lintar "These nettles—somebody tell the Toeian to cut them. His trowsers are long, so that it will not itch." (This last sentence was in polite vocabulary).

Nang Kempel "Well! if this isn't the corpse of a bird here."

Baoe Tekek "Ah, that's what was smelling so sweet just now."

Nang Kempel flicked away the dead bird with the point of his grass knife and it fell beside Tekek's foot. Tekek said "ah!" and Nang Kempel laughed.

Then they found what they thought had once been the lid of a shrine and Nang Sajang pulled it up on edge. Under the old lid there was a bees' nest, and Nang Sajang got five combs out of it but they were empty.

Baoe Tekek "Offer it to the Toeian so that he can use it as a vegetable" (this was not a joke, such combs being actually so used).

Nang Kempel (stung by a bee) "I've been paid for it but I got no honey." (this was a joke).

Baoe Tekek "Come to think of it, this must have been the Poeseh (origin temple of Peloedoe) then. By and by if the god of Soekemerih will

come in trance, I'll ask him who sat here and when the temple feast (*odalan*) is. I expect (now that we are cleaning the temple) that the crops will be better. They've been bad all between here and Aboehan."

Then it began to rain and when the rain got worse the work was stopped.

This account omits a great number of small remarks about the stone figures — suggestions as that the god of Tjekandik must surely ride on a tiger, in reference to the stone carving of a tiger which was found — but it omits also a very much greater number of remarks and jokes such as any group of gay people unaccustomed to the bush will make when they go picknicking. Somebody found a millepede, and there was a lot of nonsense about whether it would bite — some thought it would but some thought that that sort did not. And so on. The person who was most interested was Bae Tekek, and he was content to let the matter go with a vague guess that the Tjekandik temple must once have been a *Poeseh* and a resolve to ask the Balian in trance about the god who lived there.

On the next day, work on the Tjekandik was continued and the figures which had been irregularly scattered on the ground were neatly set up as shown in the photograph (Fig. 1). Two days later the *majah eeban* of the Pelodoe club was celebrated there.

### The Finds at Tjekandik.

It is not within my province to express any opinion as to the age and origin of the stone figures that were found in the Tjekandik temple. I therefore sent photographs of them to Dr. Stutterheim and Dr. Van der Hoop for their comments. I give here a list of the finds with the comments on them made by the archaeologists:

a. A figure of *paras* stone, height 55 cm. (Fig. 2). This object was described by the

Balinese as being the figure of a woman, but they also said that it had a headdress like a king (*peraboe*). Dr. Stutterheim's comment on the figure is as follows:— "It certainly belongs to the youngest class of posthumous figures (*bijzettingsbeelden*) of which the dated ones are placed in the 13th—14th centuries. That, however does not say that there are none older or more recent, though I must confess that the style of all these hundreds of figures is so much the same that they cannot be much older or more recent. The position of the hands is typical for "*bijzettingsbeelden*", i.e. they hold a flower-like object, which likely can be connected with the *puspasarira* or *puspalingga*, of modern *njèkah* or *mëmukur*. Also the crown is composed of petals, which would agree with this identification, opening flowers (especially lotus flowers) being the proper symbol of the soul's deliverance. There seems to be no doubt that the figure is an ancestor-figure, put up in a temple or temple ground at the time the last ceremony for the deliverance of the soul was performed.

"It is, of course, quite impossible to find out who the deceased was. Probably it was a king and this figure one of many smaller posthumous figures, all of which were replicas of some larger figures put up in the proper place — the king's ancestor temple somewhere in the mountains. Through the intermediary of figures like these, even the remotest parts of the kingdom were able to establish contact with the king's soul after his death.....

„There might be a chance that the figure belonged to some small king in the hills and not to one of the Kings of Bali in the plains. Old-Javanese history shows that after the flourishing periods of central kingdoms and their hegemony, the dependent Regents again and again tried to become independent and often succeeded. In such a case one might expect to find a great many of the smaller figures all over the country, each belonging to one of these Regents. Their style, however, should be different in different regions, for the structure of Indonesian society implies local tendencies. This not being the case with the Balinese figures of the 13th—14th centuries, I am inclined to reject this possibility."

One point in this comment is of special interest in the present connection—the statement that these figures were for the most part replicas of a larger figure in the king's temple. From this we may suppose that in its first usefulness the figure served as a contributory symbol of the link between the village and the kingdom. It is interesting that today the same figure should contribute to uniting the Bajoeng-Katoeng-Pelodoe complex.

b. and c. Two figures similar to a. but headless and badly weathered.

d. A small head of *paras* stone. Height 21 cm. (Fig. 3). This is the only one of the finds which appears to be at all unusual for the area. Dr. Van der Hoop attributes it to some late offshoot of the Dong-Son-culture and makes the following comment: — "Characteristic of the Dong-Son culture is — apart from the stone images — the use of the human mask on bronze and stone objects. You find the mask on some bronze axes, on the kettle drum of Pedjeng and the mould of Manoeaba, on stone menhirs in Central Celebes and on big stone funeral urns in the same country..... Typical for the masks on the drum of Pedjeng and the mould of Manoeaba, and also on the stone menhirs of Central Celebes is the oval shape of the face, with the pointed chin; the curved eye-brows, connected with the straight line of the long nose; and the long, distended ear-lobes. This form of mask has a late offshoot in the masks on the "moko-moko", the drums of Alor, and a forerunner in similar representations on funeral urns in Indo-China.

"In my opinion the egg-shaped head is connected with these examples of the Dong-Son culture. This culture came into the Archipelago about 300 B.C. and lasted till Hindu times. Remnants of it may have lasted locally much longer. It is probable that the stone head is from one of these late offshoots, with some Hindu influence recognisable in the more refined shape of the mouth, eyes and nose."

d. A figure of an animal. Length 45 cm. (Fig. 4.) This was identified by the Balinese as a tiger and with this identification Dr. Stutterheim agrees. He says that the figure is probably modern. It is a very crude piece of work and its crudeness lends support to the theory that it was recently and locally made.

e. Another "tiger", similar to d, but even cruder and more fragmentary.

f. A block of *paras* stone shaped like a square roof and slightly hollowed on the square face (cf. Fig. 1). This object was at once identified by the Balinese as a *kekereb*, a roof for a shrine; and they set it up as shown in Fig. 1. Dr. Stutterheim suggests that it may have been a *pipisan*, a stone mortar for grinding medicines, now turned upside-down.

g. A large number of *paras* blocks of more or less oblong shape.

### Various Effects of the Tjekandik Incident.

The temple feast at Katoeng, for which the god had to return, took place on

March 27th, and as a return for the visit of the god a number of people went over to it from Bajoeng. They took offerings, both personal offerings and official offerings from the community. The Balian went with them and at Katoeng she again went into trance and added a little to the growing myth. She is reported<sup>1)</sup> to have said that the gods of Soekemerih, Aboehan, Tjekandik and Bidja are all siblings. The last named is some spot in the rice fields of Katoeng which is now ploughed up. Nobody at the temple feast clearly remembered where it was, but Baoc Tekek had heard of it and knew that there was a seat of a god there. In a second trance, the Balian was possessed by the goddess of Pelodoe and stated that she was the oldest of the sibling gods, and that Goenoeng Sari (Soekemerih) was the youngest — and she complained that only the youngest ever received any worship.

On April 2nd, Baoc Tekek told us that the following communities were going to share in the Tjekandik temple, all combining to make temple feasts there: Bajoeng, Soesoet, Aboehan, Bonjoh and Katoeng. He said that of these only Bonjoh and Soesoet had not yet been told. (It seemed that Banoa, though mentioned by the Balian in the Pelodoe trance was not now included).

### Asking the Gods about the Tjekandik.

Following up his original intention, Baoc Tekek pushed the village of Bajoeng to ask the gods (through the Balian) about the Tjekandik temple. A temple feast in the origin temple of Bajoeng marked a suitable day (April 20) for this ceremony and after the temple feast the Balian was formally invited to the *paroe-man*, where offerings were spread. She sat with a big tray of uncooked rice in

1) Made Kaler was unable to get a place from which he could clearly hear her words, he therefore got some of his account from Baoc Tekek.

front of her, supported on a pedestal. She went into trance at 8.38 p.m. and Made Kaler reports her utterances and behaviour as follows:

The Chief Koebajan "That it may be certain, we entreat for speech about the Tjekandik temple."

Then a small tray with betel etc. was given to the Balian and she chewed. She was then given leaves of *dadap* tree, which she folded into a small cup. Into this she spat her betel. She held this up to god, and then she examined it, holding it under the lamp. She said "Father, here I see: — item, a *tjatoe*<sup>1)</sup> shrine; item, a *pelangan*.

Then she put down the leaf-cup, and took up a glass of water into which she dropped three onions. She said (watching the onions) "Look, father, they go to the north!"

Then she took the onions out of the water and dropped them in again and said "This is the shrine; this the *pelangan*; and this is the outside of the temple." Then she repeated the process a third time, and again pointed out the shrine, the *pelangan*, and the outside of the temple.

Then she smoothed the heap of rice in front of her and took up sixty pieces of Chinese cash between her finger and thumb. With the money she tapped the edges of the tray, first on the north-east, then on the north-west, then on the south-west, then on the south-east. Then she threw the money into the rice and inspected the mounds and clefts which were made in its surface. She said "Here it is. This is the shrine, this is the entrance. These are steps up and this is the outside of the temple."

Then she put one coin on the east side of the rice and said "This is the shrine of Goenoeng Agoeng, at the side..... I shall throw<sup>2)</sup> again! Be ready." (This last injunction was probably addressed to the gods. They must be ready when she throws).

Then she picked up all the money and repeated the performance. After throwing the

coins, she picked up four of them and laid them separately on the north edge of the rice, mentioning the name of a god, I Ratoe Bagoes Manik Moeroeg<sup>3)</sup>).

Then she said "Because the Great One of Tjekandik is said in ordinary speech to be a blacksmith..... I will throw again. The Great One of Tjekandik must first tell the Great One who Owns the Village why we are asking..... Because I already possess a shrine (perhaps regarding the whole village temple as her shrine) and because the Great One of Banoa has always been without a shrine (*peretiwi*), the advice that I give is (to make a shrine for) the Great One of Goenoeng Agoeng first. What after that is still not fixed. And because the feast of the Great One of Banoa does not go on (is never held), if you make a feast for the Great One of Tjekandik you must give a share to the Great One in Banoa, because (the latter's) domain is in ruins and his subjects do not remember."

Baoe Tekek asked about the day for the regular temple feast (*odalan*).

Balian "As to (the day for) the feast, this is it — *Anggara-kasih-medangsia*<sup>4)</sup> because the god comes down first from the west. And about a high shrine for the Great One of Tjekandik — he must not have one, father, because he is not the equal of the gods (in the village temple)."

Baoe Tekek "What then is the reason why the god of Tjekandik was provided with a roof of *paras*?" (referring to the object found in the temple).

Balian "As to a roof — the seat of the god in Tjekandik shall be without a shrine. He may not be equal to me."

Baoe Tekek "Yes, I ask pardon. It was because there was a shrine long ago that I asked now."

Balian "Because from the beginning I have always had a shrine, (his seat must be) without a shrine, father."

Baoe Tekek "Yes, but the reason why there is a roof there now — that is what I am asking about."

Balian "Now I shall ascend. Now I shall go to wake up the Great One Ngoerah, because all that I do is only a sign (by divination)."

Then the Balian (escaping from an embarrassing situation) came out of her trance (8.53 p.m.).

The son of Baoe Tekek "Well, if he is willing, the god of Tjekandik will come now."

1) A *tjatoe* shrine is one with a particular form of architecture. At present there are no shrines of this sort in Bajoeng — and this is probably the introduction of a new culture trait from the plains.

A *pelangan* is an open shrine-like structure on which offerings are put and on which gods are believed to sit when they wander from their own shrines. A *pelangan* is not the property of any one god but may be used by any of the gods in the temple.

2) The word used for this divinatory throwing was *tjontok poelang*, the name of a common Balinese gambling game in which coins are spilled off a shovel and the betting is on which way up they will fall.

3) I understood her to say that this was the name of the god of the Tjekandik temple, but Made Kaler thinks that this was wrong.

4) *Angara-kasih-medangsia* is a day in the 210-day calendar. There was no mention of the *wali*, the annual ceremony which was once proposed by the Balian.

Balian (at 8.54 p.m., again in trance, possessed by the god of the Tjekandik). "Tok, tok!" She beat with hands as if with a hammer as a sign that she is now the blacksmith god.

Balian "I sit in Tjekandik, father, and my Mother spoke wrongly. The reason why I have no shrine is because I am a blacksmith on the ground. My Mother did not dare to speak of that. That is why I have for my seat a place with no shrine. But my feast day, father, is on *Boeda-kliwon*. My Mother was wrong, father. It is *Boeda-kliwon-goembreg*, father. But (make a feast for me) only if it pleases you. If it does not, do not. And likewise I Bijang Sakti Mas Pait. And likewise I Bijang Sakti Goenoeng Agoeng<sup>1</sup>). If you wish to try me, father, go on and try me." (i.e. the god invites Tekek to test by disobedience or experiment the reality of the god who speaks to him).

Baoe Tekek "I should not dare..... Are we to make a *pe-li-an-gan*?"

Balian "Yes, in order that my Mother may sit and, so to speak, watch me while I work (at blacksmithing). That is why I am in the middle — so that my Mother can watch me. About the feast day — (it is on) *Boeda-kliwon-goembreg*, and if you make offerings to me I shall pass on a part to the god of Banoa. If you make offerings, (use) a fowl, not a pig, because my subjects to the west of the ravine (i.e. in *Peloedoe*) are only few (*teloeng katih*). According to my wish it shall be fowls. About bristles<sup>2</sup>), I would not dare (to receive them). I would be punished by god (*keponggor*) if I were offered too much. Ancestors (*pekak-adj*) are not offered bristles."

Baoe Tekek asked about the ceremony of consecration.

Balian "The completion (must be done) with a consecration (*melaspas*), father; and as there is no shrine, (you must offer) a pig, and you should get the holy water from Soesoet."

Nang Karma (an inquisitive man) told Baoe Tekek to ask about the *gamelan* (orchestra) which is buried in *Bleboe*<sup>3</sup>).

1) Both these gods are more usually referred to as masculine. Here the Balian calls them "Mother Holy Mas Pait" (Madjapahit?) and "Mother Holy Goenoeng Agoeng."

2) The words used are "*boeloe tebel*", literally 'thick hair'. This is a metaphor often used in trance speeches for a pig. Cf. the use of, *batis gempel*, web-footed, for ducks, above.

3) Nang Karma explained to us afterwards that it was said that in times past, *Peloedoe* had been a large village and had had an orchestra. But robbers came to *Peloedoe* and in order that they might not take the instruments, the people buried them in *Bleboe*, to the north-west of *Bajoeng*. To this day there is a heap of stones in *Bleboe*, and Nang Karma thought that perhaps there might really be something buried under them.

Balian "No, no. Not yet, father. You must not ask too much, father. I still have to enquire of the ancestors (*pekak-adj*), and if they do not come down (and speak through trance), you must not be cross, father. I have my seat in Tjekandik, not with the others; and so you must not ask everything. You must not ask much."

Then the Balian came out of trance (9.10 p.m.) and just as she was coming to, she said "Kok! Kok!" (the noise of the blacksmith).

Baoe Tekek (after praying) "Does that complete the talk?" (i.e. "Is there anything else we ought to ask?")

2nd Koebajan (guardedly) "I always agree when my children (i.e. the other citizens) agree with me."

Balian (now out of trance and nominally knowing nothing of what the god has said) "Will (they) make a shrine?"

Baoe Tekek "The talk is (that they) shall make one *tjatoe* shrine and one *pe-li-an-gan*. The day for the god is *Boeda-kliwon-goembreg*."

Balian "Is that the day for the feast?"

Wife of 2nd Koebajan "(Yes,) on *Boeda-kliwon-goembreg*."

Balian "All right."

After this the offerings were asked back from god and the ceremony was brought to an end.

This trance contains the utterances which fix the position of the Tjekandik temple in the ceremonial life of *Bajoeng*. The date of the feast is fixed, and since these feats (*odalan*) are all remarkably alike in ritual and offerings, no further information is required from god beyond the date and statement that the offerings should contain chicken and not pork. The god of Tjekandik is now endowed with two attributes — he is a son of the goddess in *Bajoeng*, and he is a blacksmith. (He probably owes the second of these attributes to the resemblance of the word "*Tjekandik*" to the word "*kan-dik*", which means an axe.)

No questions were asked about the stone figures in the Tjekandik, and it would seem that no information was required about these. The only relic which was mentioned was the stone roof for a shrine. The Balian said that the god should have no shrine and Baoe Tekek at once asked about this stone

roof. This led to an embarrassing situation, from which the Balian escaped by coming out of trance. In her second trance, as the god of Tjekandik, she repaired her mistake by saying that the blacksmith god should work on the ground and created a diversion by changing the date of the temple feast. Probably there will be no more awkward questions about the stone roof because, fortunately for the Balian, this roofpiece was actually set up over the ground when the temple was renovated. (Cf. Fig. 1). Under this roof the blacksmith god may be supposed to ply his trade comfortably on the ground.

### Conclusions.

Sociologically we may see the incidents which have been narrated in this paper as the establishment of ceremonial links between the various communities concerned — Bajoeng Gede, Katoeng, Pelodoe, Aboehan, and possibly one or two others. First a little bit of mythical information, that the god in Katoeng is a child of the goddess in Bajoeng, leads to ceremonial contact between these two villages; and then when the god goes to visit his Mother, the link grows stronger and involves Pelodoe and Aboehan. Finally, in addition to the spoken (and perhaps easily forgotten) words of the Balian and the Pemangkoe in trance, we now see the link concretely embodied in the Tjekandik temple.

Such sociological links, supported by a concrete symbol, are a common place of cultural anthropology and may be expected to occur in every country of the world, from aboriginal Australia to modern Europe; but though the sociological effect of these links and symbols — their "function" in uniting groups of people — may be comparable all over the world, there are very important differences in the way in which the symbolism is handled in different cultures. It is by studying such differences

as these that we may hope to get some insight into the psychology that is fostered in any one culture.

Of these different ways of handling the symbols of social unity, that which seems to us most "natural" — because we follow it most often — is somewhat as follows: An event occurs, e.g. a battle is fought, or a man is born or dies, or writes a book. Then memory of this event centres later around some relic or, lacking a relic, we set up a tablet or memorial to the past event, and either the relic or the memorial becomes an influence which pushes those who come after to perpetuate the sociological effects of the original event. Thus we invest the past with real authority and set it, like a policeman, to the business of governing the present. Sometimes the precepts of the past do not quite suit us or the past event is not dramatic enough for our taste, then we are compelled to emend or to embellish the story woven around the relic.

An example of this use of the past may be quoted from the culture of the Iatmul, a headhunting tribe in New Guinea. In the village of Mindimbit stands a stone, of which the following story is told — that once when the village was very weak, two of its men were ambushed and killed by enemies. The men of the village did not dare to go out seeking vengeance as they ought, and so two women went off alone and threw themselves on the mercies of a strange village, Palimbai. The men of Palimbai accepted the challenge and set out. They raided the enemy and used the two women as decoys to attract the enemy into an ambush. So they got many heads and even two captives for the women themselves to spear. Since then Palimbai and Mindimbit (except for a few "unfortunate incidents") have been allies, and the stone which is said to have been set up on this occasion stands as a perpetual memorial of the women's exploit,

as a witness of the alliance, and a hint of the shame of the men who did not dare<sup>1</sup>.)

The Iatmul in New Guinea and we in Europe look back to a romantic past, but the Balinese of Bajoeng Gede do not. To us their handling of the Tjekandik business appears dull — a tragedy of missed opportunities. We might perhaps be able to find parallels to the desertion of the temple; we do sometimes allow our relics to fall into such desuetude that they moulder and the stories about them are forgotten. But we could hardly renovate a relic and bring it into active sociological service without knowing and asking or inventing its history — or if its history were quite unavailable we should at least value it the more because its origin was mysterious and unknown. The Balinese did none of these things. They had what would have been an ideal opportunity of weaving history, and trance would have provided a perfect mechanism for the creation of myth and launching it with authority. But they were content to let the matter go with a very minimum of embellishment.

The myth which they constructed contains no reference to the past; it is a bare skeleton of relationships in the present. It says that the goddess in Bajoeng is mother of the other gods in Katoeng, Aboehan, Peloedoe, Tjekandik and Bidja, and it states that of these sibling gods all are male except the one in Beloedoe who is female and elder than all the others, while Soekemerih is the youngest. This statement of kinship might seem to us to be an invocation of the mythical past, but I believe that in so interpreting the matter we should be doing violence to the material.

It is true that the statement, "the goddess is mother of the god" logically implies that in the past she gave birth to him; but in the elaboration of the

myth this implication is completely passed over without, for example, any hint (even in this patrilineal culture) of who the father may have been or how the son became separated from his mother. I would see, in the statement of kinship between these deities, a definition only of how one god shall *behave* towards another. Without some such statement of relationship, status, degree of intimacy, etc., no conversation between the deities is possible in the Balinese language; but once the matter is settled all is straightforward and the son adopts the vocabulary and tone of self-depreciation when he addresses his mother. Similarly when the Balian in trance states that the goddess in Peloedoe is senior to the others she is making a statement about behaviour and incidentally claiming respect for herself. Her actual words were "*Ragan I Aijoe paling doeoera - -*", literally "I am the highest", and it is significant that she states the matter in a purely spatial metaphor with no reference to time.

These questions of emphasis are admittedly very difficult to demonstrate but they are of fundamental importance for the understanding of cultural phenomena. It is possible that a more convincing test of whether statements of kinship refer to the present or to the past could be obtained from the elaborate genealogies of gods and abstractions which are common in the religious mysticisms of literate groups in Bali. My expectation is that these documents could be shown to be symbolic descriptions of the present with only the very thinnest veneer of historical or narrative form. It is probable too that the excessively impersonal nature of Balinese deities — their lack of human character — is connected with the fact that their position is defined in terms of the present and needs no validation from stories of their past deeds; that lacking deeds, they lack personality.

If my interpretation of the scrap of

<sup>1</sup>) For full details of this story, see the writer's study, "Naven" Camb. Univ. Press, 1936, p. 145.

mythology is correct, and we are right in concluding that the Balinese of Bajoeng are remarkably uninterested in the past as a source of romantic validation for the present, then the problem arises: why then did they renovate the old deserted Tjekandik temple instead of building a new one, and why do accumulate relics just like Europeans?

We know that Baoe Tekek was already thinking of renovating the Tjekandik before ever the Katoeng business and the relationship of the gods was mooted, and something of Baoe Tekek's attitudes towards the past can be gathered from a remark of his. Mr. Grader and the writer were asking him why a particular shrine in Bajoeng had a particular form of architecture, and he professed complete ignorance. We asked him about the earthquake which had destroyed most of the shrines in Bajoeng in 1917 and he said this shrine also had been broken and he had had to do with the building. We asked why he had built it like that and not some other way, and he said simply that he had looked at the old broken shrine to find out how it should be and had built the new one on that pattern.

Another sidelight upon his attitude is given by his interrogation of the Balian on the subject of the stone roof-piece. He had no reason to wish that the god in the Tjekandik should be honoured with a shrine, but the moment the Balian said that the god should not have a shrine, Baoe Tekek spotted that there was an inconsistency; there was a roof-piece and therefore there must once have been a shrine. The present as laid down by the Balian was at odds with the past as indicated by the relics.

For him, we may suppose, the past provides, not the cause of the present, but the pattern on which the present

should be modelled; and he was not interested in narrative reasons for the pattern. This is an attitude towards the past with exactly the sort of negative quality which would explain the whole Tjekandik episode, the fact that though uninterested in the past the Balinese did renovate the temple. If the past is the pattern on which the present should be modelled, then it follows that, wherever there are differences between the past and present, it is likely to be the present which is wrong. Evidently in the past there had been a temple at Tjekandik, and so perhaps there ought now to be a temple at Tjekandik. This is enough, and with this attitude towards the past there is no need to go enquiring into history or inventing stories about the god who sits in the temple. It is only necessary to get a trance statement of the status of the god and the date of his feast day.

To work out in detail all the expressions of this attitude towards the past, in the diverse contests of Balinese culture is of course not possible; but there are many indications that this attitude is not confined to Baoe Tekek nor even to Bajoeng Gede. In many parts of Bali, it is usual to refer to the time before the Europeans came as "when the world was steady (*enteg*)."<sup>1</sup> The modern Balinese is forced to recognise that he lives in a changing world but that is not his ideal, and he does not think in terms of it. He does not think of the past as of a time that was different and out of which the present has sprung by change. The past provides him with patterns of behaviour, and if only he knows the pattern he will not blunder and he need not be tongue-tied.

*Bajoeng Gede, Bali, 15 August 1937.*

# SAMENVATTING.

(NAAR HET ENGELSCHE VAN DEN AUTEUR).

De schrijver geeft een uiteenzetting over de ontwikkeling van het ceremonieel contact tusschen de dorpen Bajoeng Gede en Katoeng. Een pemankoe heeft, in trance, geconstateerd, dat een godin te Bajoeng de moeder is van een god in Katoeng. Dienovereenkomstig wordt een processie georganiseerd om de zoon zijn moeder te doen bezoeken. Gedurende dit bezoek raken zoowel de pemangkoe als de vrouwelijke balian in geestvervoering. Uittreksels van wat zij in dezen toestand zeiden, worden woordelijk weergegeven; hieraan kan men zien hoe de mythische verwantschap tusschen de godheden zich ontwikkelt en de gemeenschap er toe brengt om een oude, verlaten tempel, de Poera Tjekandik, te repareeren. De steenen beelden, die op deze plek gevonden werden, ziet men op de platen; het gedrag van de Balineezen tijdens het verzamelen van de oude beelden wordt vastgelegd.

Later vond een speciale plechtigheid plaats in den tempel te Bajoeng om den goden vragen te stellen over de Poera Tjekandik. Tijdens deze plechtigheid geraakte de balian in trance-toestand en

gebruikte zij twee methoden van voorspelling. Zij omschreef het plan voor den tempel en bepaalde den datum voor zijn feest (odalan). De uittreksels van de tijdens dezen trance-toestand gesproken woorden geven aan, welke vragen gesteld werden en op welke wijze de balian eenige lastige kwesties behandelde.

De manier, waarop de Balineezen tijdens deze gebeurtenissen optraden, verschilde diepgaand van overeenkomstige sociale phenomena in andere deelen der wereld. Het is opmerkelijk, dat er zich in den groei van het stukje mythe geen verwijzing naar het verleden bevindt, aangezien de geheele inhoud ervan niets anders is dan een omschrijving van de positie der verschillende goden in het heden. De veronderstelling wordt geopperd, dat dit verschillend optreden zijn oorzaak vindt in een fundamenteel verschillende houding tegenover het verleden, dat Balineezen geneigd zijn het verleden te beschouwen als het patroon volgens hetwelk het heden dient te worden gevormd, terwijl Europeanen zich het verleden denken als zijnde verschillend van het heden en daarmede oorzakelijk verwant.

# EEN INSCRIPTIE VAN LOMBOK

DOOR

Dr. W. F. STUTTERHEIM.

In 1935 ontving ik door de vriendelijkheid van Dr. J. F. Stutterheim, toenmaals aspirant-controleur te Selong, Lombok, eenige zijner foto's en afteekeningen van enkele fraaie grafpalen (maésans), welke zich op de romantische begraafplaats Kramat Radja te Selaparang bevinden. Onder die afteekeningen bevond er zich een van een korte, vijfregelige inscriptie op een der grafpalen, welke afteekening weldra gevolgd werd door een abklatsch, die mij in staat stelde de inscriptie — de eerstgevonden inscriptie van Lombok — te lezen.

De inscriptie komt voor in een rechthoekige cartouche van 14 × 11 cm. en relief gebeiteld. Tusschen telkens twee regels is een horizontale, smalle band aangebracht, zooals dat soms met de inscripties op Atjehsche graven het geval is. Twee en een halve regel zijn gevuld met Arabisch schrift, terwijl de overige twee en een halve regel een schrift vertoonen, dat het midden houdt tusschen Javaansch en Balisch, doch kennelijk ouder is dan de huidige schriftsoorten. De inscriptie is zeer verweerd, doch kan nog gelezen worden. Zij luidt als volgt :

lā ilāha illallāh  
wa muḥammadun rasūl  
ullāh \* mésan  
gagawayan  
parayuga

Zooals men ziet bevat het eerste gedeelte de shahādah, de Mohammedaansche geloofsbelijdenis, terwijl de rest vertaald zou kunnen worden met: „(Deze) grafpalen zijn gemaakt door de gezamenlijke zonen”.

Hoewel deze laatste korte mededeeling aan de piëteit der nakomelingen van den ongenoemden overledene geen twijfel laat en daarin reeds haar verantwoording zou

kunnen vinden, geloof ik toch, dat zij meer behelst. Het valt namelijk op, dat zij uit vier woorden bestaat, welke alle een getalswaarde hebben, zoodat het vermoeden voor de hand ligt, dat wij met een tjandrasengkalan te maken hebben. Van achteren aanvangende, zooals daarbij gebruikelijk is, vinden wij dan achtereenvolgens yuga (zoon) = 1; para (verzamelbegrip) = 1; gagawayan (maaksel) = 4 en mésan (grafpalen) = 2. Hetgeen het jaar 1142 oplevert.

Nu wijst het gebruikte schrift reeds uit, dat van een jaar uit de Çaka-aera (1220 A.D.) geen sprake kan zijn. Evenmin komt een jaar Anno Domini in aanmerking, zoodat niets anders dan een Hidjrah-jaar overblijft, wat, met het oog op het Mohammedaansche karakter van het geheel, allerm minst bevreemden kan. Dit brengt ons dan op 1729 A.D.

Ziedaar het eerste jaartal van een inscriptie op Lombok, het eerste epigraphische gegeven temidden van inheemsche babads en uitheemsche berichten van zeevarenden.

Aan die ongecontroleerde berichten ontleenen wij, dat de Baliërs op het einde van de 17e eeuw ernstige pogingen zouden hebben aangewend om Lombok onder hun macht te krijgen, waarin zij echter eerst omstreeks 1740 voor langeren tijd slaagden. Dat was onder de regeering van Goesti Wajan Taga, geboren uit een Sasakschen vader en een Balische moeder; hij stierf in 1775.

Ons jaartal verplaatst ons dus vóór den dood van de persoon, waarop dit bericht betrekking heeft, midden in dien strijd.

Er is echter nog een ander jaartal, dat dicht bij het onze ligt. In 1723 riep de vorst der Sasaks de hulp der Baliërs in

tegen de opdringende Soembawaneezen — blijkbaar zijn er dus ook perioden van vriendschap tusschen Sasaks en Baliërs geweest alvorens de laatsten over West-Lombok heerschten, tenzij wij moeten aannemen, dat reeds toentertijd een scheiding tusschen een Balische helft en een Mohammedaansch-Sasaksche helft bestond en de bovenbedoelde Sasaksche vorst niets van de opdringende Baliërs te vreezen had (die zich alleen tot de westelijke helft van het eiland beperkten), doch des te meer van de naburige bewoners van Soembawa<sup>1)</sup>. Hoe dit ook zij, het ligt voor de hand te veronderstellen, dat onze in 1729 gestorven, Mohammedaansche, en blijkens de pracht van het graf zeker vorstelijke persoon, dezelfde was als de Mohammedaansche vorst der Sasaks, die 6 jaren tevoren de hulp der Baliërs tegen zijn oostelijke vijanden inriep.

Dit zou dan een vorst van het bekende rijk Selaparang geweest zijn, dat reeds in oude berichten op het eiland Lombok wordt gelocaliseerd, welke laatste naam echter ontleend schijnt te zijn aan het kleine, nabij het huidige Selaparang gelegen Lombo'.

Nader onderzoek der oude berichten zal bovenstaande gissing inzake de identiteit van den overledene nog moeten bevestigen of aannemelijk maken.

Voorloopig kan echter wel als zeker aangenomen worden, dat in 1729 — de tijd, waarin Oost-Java nog voor een goed deel Hindoeïstisch zou geweest zijn — in het rijk der Sasaks zoo niet de vorst zelve dan toch hoogst voorname lieden belijders waren van den Islām. Gezien het feit, dat de bedoelde graven in fraaiheid en pracht de gebruikelijke overtreffen zullen wij wel mogen spreken van leden der vorstelijke familie.

Intusschen moge ik nog een oogenblik

verwijlen bij de grafpaal, waarop de helaas zeer korte inscriptie is aangebracht, en de overige, welke wij op de begraafplaats Kramat Radja te Selaparang aantreffen.

Oogenschoonlijk bieden zij geen aanleiding tot bijzondere opmerkingen. Het zijn maésans van een fraai soort, sommige in de gedaante van Chineesche vazen, andere in die van voorwerpen, welke aan Portugeesche of Hollandsche lantaarns doen denken en weer andere — waaronder die met het opschrift — welke de herinnering wekken aan bepaalde bouw-motieven in het land van herkomst van den Islām in den Archipel — Goedjaraat en naaste omgeving. Men zou geneigd zijn geen al te groote waarde aan deze overeenkomsten toe te kennen, doch ik geloof dat wij niettemin goed doen er even op te wijzen, dat in de eerste plaats het gebruik, om Chineesche vazen als grafversiering te bezigen, in het bijzonder in de Mohammedaansche handelsstad Cheribon heeft bestaan en juist in den tijd, waarin wij onze maésans kunnen plaatsen, terwijl in de tweede plaats de inheemsche handel met het Westen van India in het begin van de 18e eeuw nog wel zoo levendig zal geweest zijn, dat het voorkomen van Goedjaraatsche motieven in den Archipel daaruit verklaard zou kunnen worden. Of ten slotte de overeenkomst met Portugeesche en Hollandsche lantaarns meer dan een toevalligheid is, durf ik niet beslissen; daarvoor is het beschikbare materiaal te gering.

*Jogjakarta, 1936.*

1) In de Nāgarakṛtāgama (1365 A.D.) wordt onderscheid gemaakt tusschen Lombok mirah (West-Lombok) en Sākak (=Sasak = Oost-Lombok). Van een verschil in godsdienst blijkt daarbij niets.



Fig. 1 Begraafplaats Kramat Radja te Selaparang, Lombok.



Fig. 2 Grafpaal op de begraafplaats Kramat Radja te Selaparang



Fig. 3. Grafpalen op de begraafplaats Kramat Radja te Selaparang

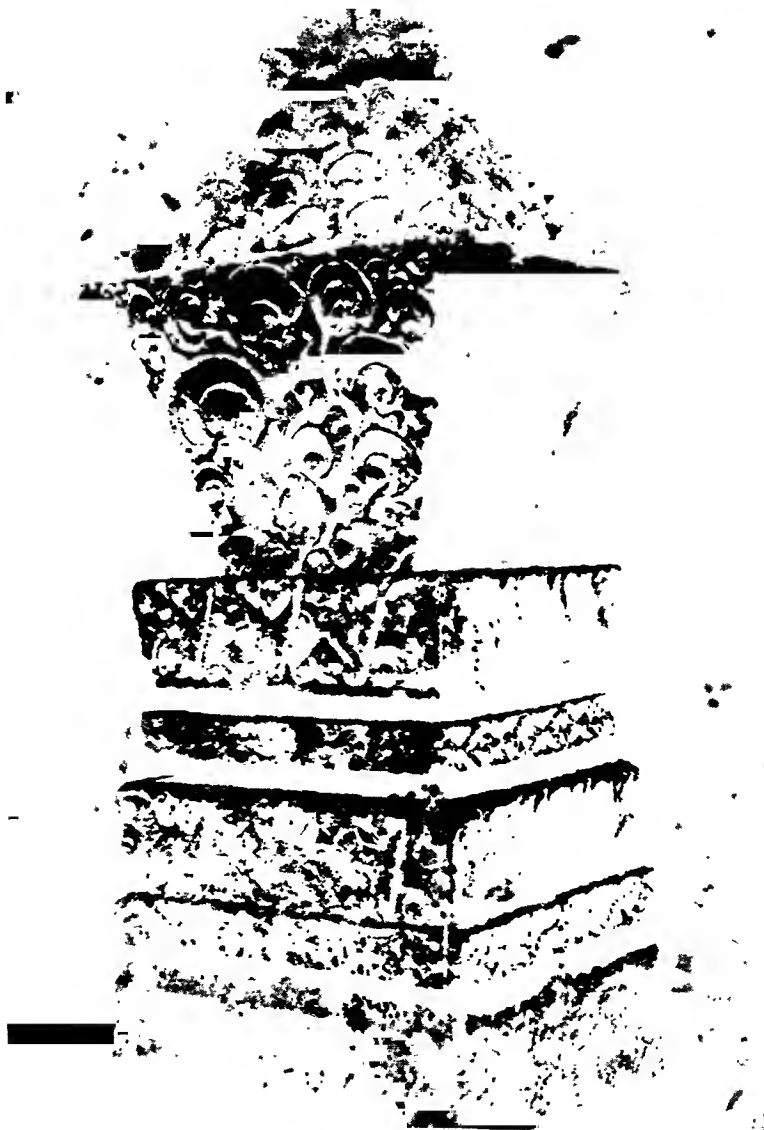


Fig. 4. Grafpaal op de begraafplaats Kramat Radja te Selaparang

# MASKERS EN ZIEKTEN OP JAVA EN BALI<sup>1)</sup>

DOOR

H. H. NOOSTEN met medewerking van Dr. G. H. R. VON KOENIGSWALD.

Niet zonder aarzeling hebben wij ons op een gebied gewaagd, dat behoort tot de ethnologie in het algemeen en de cultuurgeschiedenis van Bali en Java in het bijzonder. Het onderwerp, dat wij hier bespreken, is echter zoowel van ethnologischen als ook van medischen aard en betreft het ontstaan en de betekenis van bepaalde vormen van maskers (kedok), die worden aangetroffen bij het op Bali en Java algemeen bekende maskerspel (Wajang topeng). De uitkomsten van dit medico-ethnologisch onderzoek van zoo heterogene vergelijkings-objecten als oude maskers en ziekten, zijn zeer merkwaardig en hangen ten nauwste samen met de menschelijke pathologie, zoodat de bestudeering van medische zijde inderdaad gewettigd is.

Het is van vrij algemeene bekendheid, dat er onder de kunstuitingen bij verschillende volken, ook reeds in oude tijden, voorbeelden worden aangetroffen, die door de menschelijke pathologie geïnspireerd zijn. Vreeselijke afwijkingen zoowel als lachwekkende misvormingen worden daarbij gevonden, waarbij men zich dikwijls tevergeefs afvraagt, wat de reden geweest mag zijn deze dingen uit te beelden. Soms herkent men menschelijke caricaturen, soms overdrijvingen der pathologische werkelijkheid, die in hun felle expressie, iedere realiteit naar het schijnt ver te buiten gaan. Wat hierbij aan de fantasie van den kunstenaar moet worden toegeschreven, wat aan de werkelijkheid is ontleend, is steeds weer een vraag, die men zich wel kan stellen, maar waarop men gewoonlijk een antwoord schuldig moet blijven.

1) De volgende beschouwingen zijn ontstaan door samenwerking, waarbij de eene van ons (H.H.N.) als arts meer de verantwoording draagt voor het medisch, de andere (G. H. R. v. K.) voor het ethnologisch gedeelte van dit stuk.

Het is onze bedoeling in deze korte verhandeling er op te wijzen, dat er onder de groteske en afschrikkende vormen, die onder de Balische en Javaansche maskers worden aangetroffen, voorbeelden zijn te vinden, die zich leenen voor een *directe vergelijking* met menschelijke ziekten. Wij willen hier eenige gevallen laten zien, die aantoonen, hoe maskers en werkelijkheid in elkaar grijpen, en plaatsen daarom maskers en ziektegevallen naast elkaar, zoodat men aan de hand van deze vergelijking tot een beter gefundeerde beoordeeling kan komen over de verhouding van de fantasie van den kunstenaar en de werkelijkheid der ziekte.

Sinds eenige jaren zijn wij bezig met het verzamelen van allerlei fantastische maskers (of foto's daarvan). Deze maskers zijn uit den aard der zaak van zeer verschillende herkomst, hoedanigheid en ouderdom. Tevens hebben wij een foto-verzameling aangelegd van allerlei, wat Java en Bali op het gebied der pathologie oplevert, in het bijzonder echter die betrekking heeft op de afwijkingen van het menschelijk gelaat. De vergelijking van enkele stukken uit de maskerverzameling met foto's van ziekten, een vergelijking dus van zeer heterogene objecten, die noch wat ouderdom noch wat herkomst betreft in directen zin iets met elkaar te maken hebben, heeft het resultaat opgeleverd, dat hieronder wordt beschreven.

Wij laten nu een korte beschrijving volgen van een aantal maskers, waarvan ieder stuk telkens met een lijder aan de een of andere ziekte wordt vergeleken. Een meer gedetailleerde beschrijving der pathologische afwijkingen lijkt ons in dit tijdschrift minder op haar plaats. Wij noemen daarom slechts de herkomst en

den aard der aandoening van den patiënt. De foto's spreken tot ons een duidelijker taal dan de meest uitvoerige beschrijving kan doen.

1. *Lepramasker (coll. v. Koenigswald).*

Hoogte van het masker: 19 cm., breedte: 13½ cm. Het hout is aan de voorzijde donkerbruin geverfd. De randen zijn vrij sterk beschadigd. Aan de rechterzijde van het masker zijn — waarschijnlijk reeds lang geleden — twee stukken afgebroken, die met een 5-tal rotanvezels opnieuw gehecht zijn. Aan de achterzijde zijn tal van molm-gaatjes zichtbaar. Volgens zeggen zou dit masker van de „orang hindoe” afkomstig zijn. Stellig maakt het masker den indruk van zeer hoogen ouderdom te zijn. Gekocht te Cheribon.

Aan dit fraaie, misschien reeds eeuwenoude masker, vallen in de eerste plaats op de groote knobbels en breede huidplooien aan het voorhoofd en de kin, die ten zeerste gelijken op de voor lepra karakteristieke lepromen. Aan den bodem van den vergrooten neus zijn twee kleine ronde neusgaten zichtbaar. Verder is er een tekening te zien, die tusschen de knobbels in is gelegen en voorkomt op de wangen, het voorhoofd en den neus. Het lijken precies schubben, die echter niet in het ziektebeeld der lepra thuis hooren. De beteekenis hiervan is niet geheel duidelijk. Dr. Stutterheim houdt ze voor vischschubben. Van Ir. Moens is de opmerking afkomstig, dat alles, wat iets met slangen of visschen te maken heeft, met schubben wordt afgebeeld; dit heeft met ziekte niets te maken, doch berust op mythologie en symboliek. Zoo is er in de Wajang-mythologie een vorst met naga-schubben. Deze heet Ontoredjo of Ontoseno (oorspr. eenzelfde figuur) en is een zoon van Bima en Nagagini, dochter van Ontoboyo (een naga). In de plaats van de schubben komt ook wel een koetang met schubben. Verder moet men bedenken, dat aan de uitbeelding

van statische afwijkingen heel andere gedachten ten grondslag liggen dan aan die van dynamische afwijkingen (ziekten). Zoo zijn deformaties (b.v. bij de Polowidjo's) in het Javaansch gevoel geen ziekten.

Met dit masker wordt een *lepralijder van Bali* vergeleken. Deze man heeft een typisch z.g. „leeuwengezicht” (facies leontina) met dikke knobbels en breede huidplooien. Wij wijzen hier op de frappante overeenstemming (geen gelijkheid) van dezen hedendaagschen patiënt met het eeuwenoude masker. De verschillen, zoo b.v. de schubben, zullen bij een uitvoerigere beschrijving der medische bijzonderheden nauwkeuriger bestudeerd worden. Aan dit masker moet, naar onze meening zoowel van artistiek, medisch als etnologisch standpunt een bijzondere waarde toegekend worden.

2. *Framboesiamasker (coll. Java-Instituut).*

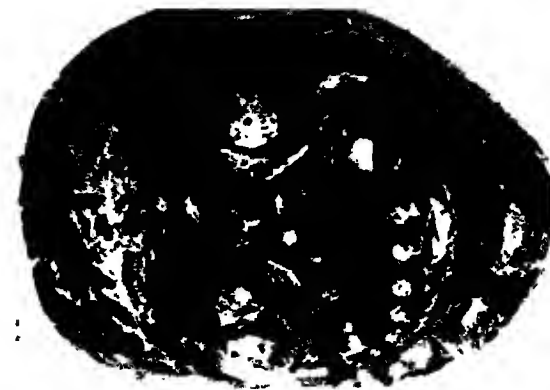
Hoogte: 17½ cm., breedte: 14 cm. Het hout is zeer fraai. Het is rood en geel gekleurd. Waarschijnlijk is het masker eenige generaties oud. Afkomstig van Cheribon.

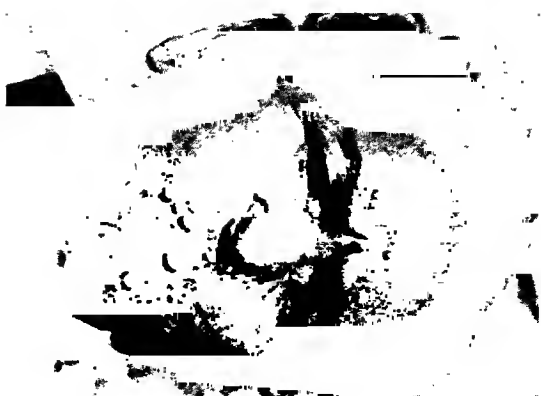
De neus en de bovenlip zijn geheel verdwenen. De bovenkaak en de tandenrij hebben een sterke verandering ondergaan. Ook vallen op groote, ronde knobbels met gladde oppervlakte, die helder geel gekleurd zijn. Ze komen voor op de wangen en de onderkin, en liggen als in een krans om den ontbrekkenden neus en den misvormden mond.

Met dit oude masker wordt vergeleken een jeugdige *framboesialijder* (stadium III) van Goenoeng Djati bij Cheribon. Er is een opvallende overeenstemming. Zoowel de medische als de artistieke waarde van dit masker moet hoog aangeslagen worden.

3. *Framboesiamasker (coll. Houbolt).*

Hoogte: 15 cm., breedte 11½ cm. Dit is een oud *Balineesch* masker, van een





5.



6.



7.



8.



zeer lichte houtsoort gemaakt. Het vertoont tal van molm-gaatjes. De kleur is donkergrijs. Zeer opvallend is het ontbrekende neusgedeelte; op de plaats van den neus is een driehoekige figuur met een rond gat in het midden; deze driehoek is roodgekleurd, terwijl de kleur iets naar de omgeving uitvloeit. De bovenlip vertoont een intrekking, waardoor de bovenkaak ontbloot en de scheefstaande tandenrij zichtbaar wordt.

Met dit masker wordt een volwassen Chineesche man vergeleken, die afkomstig is van Pekalongan, een lijder aan rhinopharyngitis mutilans (Framboesia — stadium III).

#### 4. Hazenlipmasker (coll. Noosten).

Hoogte: 18½ cm., breedte: 14 cm. Dit is een nieuw *Bali*-masker, dat van een zeer lichte houtsoort vervaardigd is; het is zeer dun geverfd in een bruine kleur; de lippen zijn felrood. De bovenlip vertoont een sterke misvorming, die tamelijk symmetrisch is; twee groote hoektanden steken ver naar buiten. Uit het linker-neusgat hangt een groote „snottebel”, een onsmakelijkheid, die ook veel voorkomt in de Wajang. Het gezicht heeft een massa „dellen”; het lijkt als door pokken geschonden.

Met dit masker wordt een volwassen Baliër vergeleken met een zeer symmetrische hazenlip. In de anatomische verhoudingen is de overeenstemming gering; deze bestaat vooral in de algemeene impressie, maar bij een nauwkeuriger bekijken vertoonen de pathologische afwijkingen belangrijke verschillen. Hierop zal hij een andere gelegenheid teruggekomen worden.

#### 5. Kankermasker

(coll. Ouborgh; photo v. K.).

Oud masker van Cheribon, dat een afgrijpselijke, sterk verminkende ziekte van het gelaat weergeeft. De neus en de bovenlip zijn geheel weggevreten, terwijl de wang links in een groot defect is veranderd; de oogkas in één gapende ruimte.

Wij vragen ons af, wat de bedoeling van den maker geweest is, dit uit te beelden. In werkelijkheid bestaat zoo iets vreesselijks misschien in het geheel niet. Het antwoord op deze vraag geeft de bovenstaande ongelukkige Baliër, wiens afschuwelijke, reeds meer dan 15 jaar bestaande ziekte (aangezichtskanker) bijna een duplicaat vormt van het oude Cheribon-masker.

Hierna volgen drie gestileerde maskers, die alle bekende figuren voorstellen uit de Javaansche mythologie (en eveneens uit de Balische mythologie), n.l. Boeto Terong, Pentoel en Togog.

#### 6. Boeto Terong (coll. v. Koenigswald).

Hoogte: 20½ cm., breedte: 15 cm. Dit masker is van een zeer fraaie en solide houtsoort vervaardigd. Aan de achterzijde is een leeren riempje bevestigd, dat bestemd is voor de tanden van den speler. Het oude masker is nieuw geheel rood geverfd, terwijl voor versiering zwarte strepen zijn aangebracht. De oogspelen staan scheef, van boven (binnen) naar beneden (buiten). Het meest domineerend in het gelaat is de zeer groote, „terongachtige” neus (waaraan deze figuur haar naam heeft te danken) met twee kleine neusgaten en aanduidingen van neusvleugels. De mondspleet is buitengewoon groot, terwijl in de mondhoeken 4 groote, ver uitstekende tanden zichtbaar zijn. Hier en daar is de roode verf verdwenen, terwijl op die plaats een dieper gelegen hemelsblauwe kleur zichtbaar wordt, de klassieke kleur voor Boeto Terong.

Dit zeer fraaie masker, dat waarschijnlijk afkomstig is van Midden-Java (gekocht te Cheribon) stelt Boeto Terong voor. Deze figuur is op Bali en Java aan iedereen bekend. Boeto Terong ontbreekt bij geen enkele wajang-vertooning. Hij staat op de grens tusschen de klassieke figuren van de wajang en de bijfiguren, die juist bij voorkeur met allerlei gebreken worden afgebeeld.

Merkwaardig is, dat bij het optreden van Boeto Terong in een wajangvertooning de dalang een eigenaardig spraakgeluid nabootst, dat zeer gelijk op, wat men noemt, een gesloten neusspraak (*rhinolalia clausa*). In tegenstelling hiermee heeft b.v. Boeto Tjakil een open neusspraak. De bekende dalang Adikoeno in Djokja, heeft in tegenwoordigheid van Dr. Maasland de verschillende spraakgeluiden nagedaan, die bij de diverse wajangfiguren behooren.

Boven dit masker is ter vergelijking een Balische patiënte geplaatst, die aan een vreeselijken vorm van *rhinosclerom* lijdt.

#### 7. *Pentoel* (coll. v. Koenigswald).

Hoogte: 18½ cm., breedte: 14½ cm. Evenals het vorige masker is ook dit van fraai en solied hout gemaakt. Het is een z.g. spreekmasker zonder onderkaak, eveneens met een leeren riempje voor de tanden aan de achterzijde. Dit prachtige oude masker stelt Pentoel voor. De maskers van Pentoel behooren uitsluitend tot deze soort spreekmaskers. Het meest opvallend is de groote, cilindervormige, stompe neus. De neusopeningen staan zijdelings op de normale plaats, terwijl de neusvleugels nog juist even zichtbaar zijn. De zeer nauwe oogspalten zijn horizontaal geplaatst.

Het masker is donker zwart-blauw van kleur. De oppervlakte vertoont een zeer fraai patina, wat op hoogen ouderdom wijst. De bovenlip is donkerrood gekleurd; ook het stompe uiteinde van den cilindervormigen neus is donkerrood. Over het voorhoofd loopt een streep van de zelfde kleur, terwijl de haargrens eveneens deze kleur heeft gekregen.

In alle gevallen (afgezien van ongekleurde maskers), is het voorste gedeelte van den neus van dit masker of het geheele masker rood gekleurd. Een Pentoelmasker uit de collectie Lie Kok Liang—Magelang had op den neus robijnen ingezet. Dit alles laat denken, dat de neus met een open wond of gezwel moet worden gedacht.

Pentoel is een der klassieke figuren van de wajang. De afwijking heeft waarschijnlijk een diepere mythologische betekenis, terwijl het pathologische realisme misschien bijzaak is (Volgens inlichtingen van Dr. Maasland). Pentoel wordt afgebeeld met een neus, die den indruk maakt, afgesneden te zijn. Waarom dit het geval is, is niet duidelijk. Er is geen desbetreffend verhaal, dat hierop wijst. Toch ziet men wel bij de wajangvoorstellingen een rooden rand langs den neustop met pleisters er op. Dit is misschien een moderne inspiratie?

Met het masker van Pentoel wordt vergeleken een Balineesche vrouw, lijdend aan *rhinosclerom*. Voor vergelijking van de ziekte van deze vrouw zou misschien ook het masker van Sarag gebruikt kunnen worden. Sarag is een bijvrouw van Pandji uit de Wajang-Kedok. Ze is iemand van lagere kaste met een gemeen karakter. Sarag en ook Dewi Permoni, die er sterk op lijkt, hebben, grove, dikke knopneuzen en kroeshaar, maar geen neusspraak, zooals Boeto Terong en Pentoel. Bij hen is ook de geheele neus rood gekleurd en niet alleen het stompe uiteinde. Door de karakteristieke neusspraak komt echter Pentoel als vergelijkingsobject met onze patiënte meer in aanmerking.

#### 8. *Togog* (coll. Noosten).

Hoogte: 17 cm., breedte: 13½ cm. Nieuw Bali-masker van ongekleurd hout gemaakt, waarschijnlijk naar een oud voorbeeld. Het stelt Togog voor, een klassieke figuur uit de Javaansche mythologie. Togog is herkenbaar aan zijn aapachtige snuit, sterk verdikte bovenlip en kleinen neus. Dit masker lijkt qua stijl ook op de Kanoman-maskers van Cheribon (volgens inlichtingen van Ir. Moens). Togog is het tegenbeeld van Semar. Beide zijn uit het wit en het geel van het wereldei gekomen.

Ook met dit klassieke masker wordt een *rhinosclerom*-patiënt van Bali vergeleken.

Hiermede zijn we aan het einde gekomen van de beschrijving der maskers. Naast ieder masker hebben we telkens een ziekelijke afwijking geplaatst en op de overeenstemming daarmee gewezen. Aan de verschillen, die zonder twijfel aanwezig zijn en aan het niet-overeenstemmende zijn we min of meer stilzwijgend voorbijgegaan. Wij hebben op het *overeenkomstige* den nadruk willen leggen en meenen hiermede voldoende te hebben aangetoond, dat deze maskers geen *verzonnen* producten zijn, maar *na-bootsingen der werkelijkheid* van een bijna ontstellende realiteit. In deze maskers moet men zien vrijwel natuurgetrouwe weergaven der menschelijke pathologie, zooals die reeds in oude tijden zich heeft voorgedaan. De vervaardigers der maskers zijn geen fantasten geweest, maar juiste en scherpe waarnemers van pathologische gevallen, die zij in hun omgeving hebben geobserveerd. Zij hebben tevens van een grooten kunstzin blijk gegeven in de weergave dezer afwijkingen. Over den ouderdom der maskers is helaas met eenige zekerheid niet veel te zeggen — enkele types zijn zeker zeer oud. Een studie van het gebruikte materiaal, de houtsoort en de chemische samenstelling der verfstoffen zou, behalve den vorm en den stijl van het masker, nieuw licht over den ouderdom kunnen doen schijnen. Deze zijde der masker-studie is echter nog niet tot ontwikkeling gekomen.

Wij willen er nog op wijzen, dat het karakter der beschreven maskers niet hetzelfde is. Er zijn twee groepen te onderscheiden, die wij als volgt zouden willen aanduiden:

Zuiver realistische maskers (Fig. 1 — 5).

Gestileerde maskers (van klassieke figuren met een mythologische beteekenis) (Fig. 6—8).

Wat is nu de *oorspronkelijke beteekenis* onzer maskers, wat zijn de ideeën, waartoe zij terug te brengen zijn? Wanneer wij willen trachten, op dit vraagstuk een

antwoord te geven, is het noodzakelijk met een algemeene beschouwing over het bijbehorend ideeëncomplex te beginnen.

Zooals wij reeds hebben gezien, laten zich de beschreven maskers, realistisch of gestileerd, duidelijk in verband brengen met het beeld van bepaalde ziekten. Voor den primitieven mensch, die niets afweet van bacteriën en vitaminen, heeft iedere ziekte iets onbegrijpelijks, heeft, wat wij willen noemen een *demonischen achtergrond*. Slechts van uit dit standpunt is voor ons de behandeling der ziekten — in de meeste gevallen niet zoo zeer een „medische” behandeling als wel offers en, het belangrijkste, het uitdrijven van den ziektedemon — te verstaan. Overal in de wereld, in Alaska, Zuid-Amerika, Afrika, Indië of Tibet of in de Zuidzee draagt de „dokter”, die gelijktijdig een magier is, een masker. Dit masker heeft de bedoeling, den ziektedemon door zijn eigen beeld te verschrikken en te verdrijven — de magische kracht van iedere uitbeelding is voor vele volken een vaststaand feit — maar aan den anderen kant om aan den demon den tooverdokter niet te laten herkennen en dezen zelf te beschermen. Hoe algemeen verspreid deze laatste gedachte is, mag daaruit blijken, dat in de middeleeuwen de pestdoktoren in Europa een vogelmasker droegen, om door den demon van de pest niet te worden herkend!

Evenals de tooverdokter heeft dan ook overal het masker zelf een magische kracht. Dit is des te meer het geval, naarmate de religieuze levensopvatting van de menschen primitiever is, maar zelfs bij de hoogstaande *Baliers* is daarvan nog veel te bespeuren. Maskers worden graag in tempels bewaard. Onder de maskers, bewaard in de „Poera to-peng” te Blah Batoe, is er ook een met pathologische afwijkingen. Iedereen, die op Bali heeft meegemaakt, hoe voorzichtig in witte doeken gewikkeld maskers naar een andere plaats worden overgebracht (om de magische kracht niet

te verliezen en het publiek tegen eventuele slechte invloeden te beschermen), hoe deze voor het begin van het masker-spel door de „pedanda” met gewijd water worden behandeld, weet, hoe levend onder het volk het geloof aan de kracht is, die in deze maskers zit. Een van ons (v. K.) heeft het op een feest niet ver van Denpasar mee kunnen maken, dat een jonge krachtige man, die bij een krisdans durfde te spelen met een aan een andere kampong behorend masker, zonder redenen bewusteloos in elkaar zakke!

Bij deze dansen is het vooral „Rangda”, de ziektedemon par excellence, die verdreven en overwonnen werd. Het Rangda-masker zelf, met reusachtige hoektanden en een lang uithangende tong, laat geen pathologische afwijkingen herkennen. Maar daarnaast bestaan ook maskers en dansen voor bepaalde ziekten. In de literatuur is verder beschreven, hoe de kropgodin Dewi Ajoe Bengkala in een gedramatiseerde opvoering werd verdreven. (Bhāwanāgara III, (1933), no. 2—3; zie ook H. H. Noosten: Krop op Bali, G.T.v.N.I. Afl. 16, Dl. 75, 1935).

Ook op Java is nog veel te bespeuren van een geloof aan de magische kracht der maskers, al is ook veel door het mohammedaansche geloof gemodificeerd. Maskers worden in vele gevallen als „djimats”, als „poesaka” beschouwd, niet graag aan anderen vertoond en veelal slechts in gevallen van grooten nood verkocht.

Aan de hooge beschaving op Java en Bali is het zeker ook te danken, dat de dokter, „doekoen” genaamd, aan wien heel duidelijk magische krachten worden toegekend, tijdens zijn procédé's geen masker gebruikt, zooals dit heden nog bij zijn collega's bij primitieve volken het geval is, b.v. bij de Batakkers, Dajakkers of op Nieuw-Guinea, om even in het gebied van Nederlandsch-Indië te blijven. Op Java mag ook verder de invloed van het mohammedaansche geloof er bij komen, dat het maken van iedere soort

van afbeelding tegenhoudt, maar niet geheel kan onderdrukken. Op Java worden de maskers bij de „wajang”-opvoeringen gebruikt, waarbij wij een verschil moeten maken tusschen de algemeen verspreide klassieke en meer lokaal bekende verhalen. Bij de eerstgenoemde vooral vinden wij de gestileerde maskers. Deze komen bij voorkeur uit Midden-Java. De realistische maskers zijn meer in West-Java, vooral in de omgeving van Cheribon, waar zij onder den naam van „topeng reges” bekend zijn. Juist in West-Java is de hindoesche invloed niet zoo sterk geweest, en meer van het oud inheemsche bewaard gebleven.

Vragen wij ons verder af, welk type van masker het oudste is, het realistische of het gestileerde? Dit wordt ons duidelijk op Ceylon, waar heden nog veel maskers met voorstellingen van ziekten zijn te vinden. Hier zien wij een *centraal masker*, om zoo te zeggen het principe van de ziekte, en daaromheen verder de maskers, die bepaalde ziekten moeten uitbeelden (Handbook Ethnographical Coll. British Museum, pag. 73). Grünwedel (Intern. Archiv. f. Ethnographie VI, (1893)<sup>1)</sup> aan wien wij een uitvoerige beschrijving van de Ceylonsche maskers hebben te danken, beeldt (plaat VI en VIII) een groot masker af, waar op het eigenlijke masker de ziektedemon staat met 18 kleine maskers opzij. Hier is het duidelijk, dat de *ziektedemon* (als algemeen begrip) het *primaire* is, de uitbeelding van *bepaalde ziekten* het *secundaire*. Op Bali laat zich het „ziekte-principe” in de figuur van Rangda nog heel goed herkennen, op Java is geen centrale figuur meer bekend.

Zoo moeten wij er toe komen, als het meest *oorspronkelijke* „ziekt masker” een *demonenmasker* te beschouwen, dat geen speciale ziekteverschijnselen uitbeeldt. Daarvan af te leiden is de uitbeelding van een bepaalde ziekte maar in onpersoon-

<sup>1)</sup> Door vriendelijke bemiddeling van den heer F. M. Schnitger werd ons op het bestaan van deze belangrijke publicatie gewezen.

lijken, gestileerden vorm, en daarom van min of meer mythologische beteekenis, en pas de laatste stap zou ons brengen tot de zuiver naturalistische maskers, die het beeld weergeven van een bepaalden persoon, wiens beeld dan secundair als magisch wordt opgevat.

Indien deze gedachtengang juist is, dan moeten ook bij ons de gestileerde maskers een *oudere* historie hebben, wat inderdaad het geval lijkt te zijn, aangezien deze worden gebruikt in de klassieke wajang verhalen, waarbij wij hier buiten beschouwing willen laten, welke figuren in ons gebied van Britsch-Indië zijn overgenomen, en welke op oud inheemsche figuren terug gaan. Tot de laatste moeten wij Pentoel, Togog en den mystieken Boeto Terong rekenen, dien wij hebben afgebeeld. Tot een *jongere* periode (wat alleen op de idee, maar niet op de afgebeelde exemplaren van maskers slaat), zouden dan de *realistische* maskers behooren, die inderdaad ook slechts van meer locale beteekenis zijn.

Als een *medisch* zeer belangrijk resultaat van ons onderzoek mag worden beschouwd, dat op de maskers wel gestileerd, maar duidelijk te herkennen een ziektebeeld tot ons is gekomen, dat slechts met *rhinosclerom* kan worden vergeleken. Rhinosclerom is een vergeten en bijna verdwenen ziekte, waarvan slechts enkele gevallen pas in de laatste jaren op Bali en Java zijn gevonden. In oude tijden is deze ziekte zeker meer verspreid geweest en hebben die jarenlang bestaande, opvallend ontstellende en ongeneeslijke misvormingen aan den neus diepen indruk gemaakt en hun afbeelding gevonden op de maskers.

Deze maskers zou men misschien kunnen opvatten als een reminiscentie aan een bijna uitgestorven ziekte. De eigenaardige verspreiding van het Rhinosclerom, het voorkomen van enclaves tusschen gebieden, waar het onbekend is, maakt het waarschijnlijk, dat daarvoor een zekere predispositie noodig is, die

slechts bij een bepaalde groep der bevolking gevonden wordt. Snijders en van Stein Callenfels hebben getracht een verband te leggen tusschen het voorkomen van rhinosclerom en een bepaalde oude bevolkingslaag, waarbij volgens hun moet worden gedacht aan de bringers der praehistorische megalithen-cultuur, waarvan de resten tegenwoordig nog slechts te vinden zouden zijn op afgelegen eilanden en geïsoleerde bergstreken, waar deze ziekte, die vroeger een grootere verspreiding moet hebben gehad, nu slechts sporadisch voorkomt.

Dat wij in de gelegenheid gesteld zijn deze bijdrage het allereerste te doen verschijnen in het nummer van „Djawa”, dat aan Bali gewijd is, hiervoor betuigen wij aan de Redactie onzen hartelijken dank. Gezien echter de wijdere strekking van het onderwerp lijkt ons een publicatie in een tijdschrift voor vergelijkende ethnologie eveneens gerechtvaardigd, terwijl een meer uitvoerige beschrijving der pathologische bijzonderheden die naar wij meenen ook de medische wereld belangstelling zullen inboezemen, beter in een medisch vakblad op haar plaats is.

Aan het einde van onze beschouwing moeten wij onzen grooten dank betuigen aan diegenen, die ons door hun waardevolle inlichtingen hebben geholpen: Dr. W. F. Stutterheim, Dr. Th. Pigeaud, Ir. J. L. Moens, den heer S. Koperbergen vooral Dr. J. H. Maasland. Ten slotte mogen wij niet verzwijgen, dat een van ons (H. H. N.) tijdens zijn verlof te Weenen zeer veel belangstelling mocht ondervinden voor ons onderwerp aldaar. Wij noemen hierbij Prof. von Heine-Geldern, Prof. Koppers en Prof. Weninger, die ons daarop hebben gewezen, dat ons onderwerp—op het eerste gezicht een eigenaardige samenstelling van curiositeiten op medisch en ethnologisch gebied—een wijdere strekking en een diepere beteekenis heeft, en, zooals wij hopen, ook buiten den kring van deskundigen op algemeene belangstelling mag rekenen.

# HET MĒRAS DANOE OP LOMBOK

door

Dr. J. F. STUTTERHEIM.

Een merkwaardige uiting van de Balische adat op Lombok is wel de plechtigheid van het „mĕras-danoë”, die telken jare bij het begin van de westmoesson plaats grijpt. Zij valt in October, liefst tijdens volle maan, en wordt gehouden aan de Sĕgara Anak, het kratermeer van den imposanten en in de oogen van Sasaks en Baliĕrs beiden zeer heiligen vulkaan Rindjani <sup>1)</sup>.

Over deze plechtigheid is reeds het een en ander gepubliceerd; zij komt naar het schijnt ook op Bali zelf voor. Niettemin lijkt zij mij belangrijk genoeg om hier nogmaals onder de aandacht gebracht te worden van hen, die er belang in stellen. Ik hoop daarbij tevens een ander licht op de plechtige handeling te kunnen werpen dan vroeger geschied is.

Met „vroeger” doel ik voornamelijk op de onderzoekingen en gegevens van Van Eerde<sup>2)</sup>, die o.a. in zijn artikel „Hindu-Javaansche en Balische Eeredienst” de bedevaart naar de Sĕgara Anak beschrijft <sup>2)</sup>.

Laat ons eerst nagaan hoe de plechtigheid zich thans toedraagt.

Tot het volvoeren ervan begeeft zich een padanda Siwa, vergezeld van eenige helpers, van uit West-Lombok naar het genoemde kratermeer. Hij neemt geen der utensiliën mede, die anders door elken padanda bij elk ritueel gebruikt worden, zooals de bidschel (ganta), de bloemsteel (poespa), of wel de donderkeil (badjra) en het wijwatervat (swamba), omdat daartegen bezwaren bestaan in verband met de moeilijke en langdurige tocht door de wouden.

De te offeren voorwerpen worden vóór het vertrek uit Tjakranegara, de oude zetel van het vroegere Balische vorstenbestuur op Lombok, behoorlijk gewijd met alle utensiliën, die daartoe gemeenlijk benut worden. Deze wijze van doen noemt de Baliĕr „makĕm”, hetgeen „vereenvoudigd” beteekent.

De te offeren voorwerpen zijn drie kleine gouden dierfiguren, t.w. een schildpad, een kreeft, een garnaal of krab en een riviervischje, alle drie beschreven met een magische syllabe.

Den dag na aankomst, zeer vroeg in den ochtend, zet de padanda zich in priestergewaad op een rots aan de kust van het meer neder, het gelaat gewend naar den Rindjani-top. Hij reciteert achtereenvolgens vier mantra's, n.l. Koe-tha Mrĕtioendjaja, daarna Dirghajoe, vervolgens Mrĕtioendjaja en tenslotte Ajoe Wrĕdhi; deze mantra's worden speciaal gebruikt bij het ritueel tot het afsmeken van eenigerlei heil, geluk of voorspoed in den toekomst, zooals bij het aannemen van kinderen, huwelijk enz.

Als toja tirta, wijwater, wordt het water van het meer gebezigd, waardoor de geheele Sĕgara Anak veranderd wordt in een swamba. Dit is dan ook de reden, waarom de padanda met zijn gelaat en naar het water en naar de bergtop gekeerd zit.

Nadat de vier mantra's zijn gereciteerd, gaan eenige helpers, in het wit gekleed, te water en werpen een pakket in het meer waarin bovengenoemde drie gouden voorwerpen, in doeken gewikkeld, zich bevinden. Daarmede is de plechtigheid ten einde.

Deze offerplechtigheid, n.l. het werpen in het meer van een gouden schildpad, „bĕdawang”, kreeft, „kĕtam”, en rivier-

<sup>1)</sup> Zie voor de Sĕgara Anak en omgeving het laatst O. Horst, Een tocht naar de Segara Anak, het kratermeer van de Rindjani, Lombok; De Tropische Natuur, jrg. XXIV, afl. 11, 1935, p. 179—199.




<sup>2)</sup> Bijdr. Kon. Inst. 8e r. 1e Dl. (65) 1911, p. 1—39.

vischje, „njalian” is, naar ik van Balische zijde vernam, in de lontars, welke het ritueel omschrijven, verplichtend gesteld voor den heerschenden vorst opdat deze laatste op plechtige wijze het meer (en daarmee het geheele eiland) als het ware als kind ontvangt van den hoogsten god, Sang Hjang Widi. Men noemt de plechtigheid dan ook het „adopteren” (pēras, mēras) van het meer. Een andere benaming is „poedjawali”, evenzoo gebezigd voor andere op gezette tijden wederkerende Balische feesten en vereeringen (Skr. pūjā<sup>1)</sup>).

Het doel is derhalve gelegen in het afsmecken van de gunst der hoogste Godheid, opdat deze gunst bestendig moge zijn en tot heil en voorspoed moge strekken voor het volk waarover de vorst heerscht<sup>2)</sup>.

Geheel op dezelfde wijze aanvaardt men plechtig het kind van een ander (mēras sēntana), opdat dit kind geheel en al als een echt kind wordt beschouwd, door hetwelk de afstamming en voortzetting van het geslacht verzekerd is.

Vanzelf spreekt, dat een zoodanige plechtigheid slechts gehouden kan worden op een gewijde plaats, in een poera of op den top of de helling van een berg, reeds van ouds en met name in de voor-Hindoeïstischen tijd de plek waar de te vereeren goden en geesten zetelen.

Van de offers is de boven vermelde gouden schildpad beschreven met de magische syllabe  (ong), de gouden krab met de magische syllabe  (ah) en het gouden riviervischje met de syllabe  (ang).

1) Hier zijn er op gewezen, dat de adoptie-theorie geheel op rekening komt van de padanda's; of zij juist is, staat nog te bezien. Vermoedelijk is de plechtigheid slechts een poedjawali: vereeringsoffer.

2) Evenmin als op Bali hoort men op Lombok in het priesterritueel de benaming dezer hoogste godheid, een boven de goden gedachte Hoogste Macht, noodlot. Vgl. de Kat Angelino: Mudra's auf Bali, 1923, p. 15.

Volgens mijn zegslieden zou de schildpad de zetel zijn van Sang Hjang Widi en de twee andere diertjes die van Goeroe en van Sri, de rijstgodin, die voorspoed en geluk brengt<sup>3)</sup>.

Ang-ah zou dan Goeroe en Sri, mannelijk en vrouwelijk, poeroesa en pērdana, aanduiden. Uit deze verklaring zou men voorts de gevolgtrekking kunnen maken, dat het zeer wel mogelijk is dit geheele ritueel te begrijpen als een magische handeling ter bestendiging van des Vorsten gezag en heerschappij door de gunst der Hoogste Godheid, de vorst wiens wel en wee naar oud-inheemsche opvatting op magische-mistische wijze ten nauwste met dat van land en volk was verbonden. Hierop wijst o.a. het gebruik van goud, wanneer men bedenkt dat goud een zeer sterk magisch-geladen metaal, het vorstenmetaal bij uitstek is.

Het zou dan geen toeval zijn, dat de plechtigheid in het begin van of juist vóór den regentijd plaats grijpt; immers, de gunst der goden dient wel allereerst tot uiting te komen in een gunstige regenval, die een goede oogst garandeert.

Zou hier het verband zijn te zoeken tusschen de opvatting van het offeren aan de meergodin om een goede regenval en de boven omschreven opvatting van het adopteren van het meer, zooals thans de padanda's mij verklaarden?

Volgens Goris<sup>4)</sup> is in het Balische Hindoeïsme echter niet Siwa of Sang Hjang Widi doch Batara Wisnoe de godheid der bevruchtende wateren en wordt deze als zoodanig onder de benaming van Ramboet Sēdana vereerd. Dat Wisnoe hier echter niet vereerd wordt, is duidelijk gebleken. Ik meen dat de schildpad niets met diens tweede awatāra te maken heeft.

Dat Sang Hjang Widi daarentegen in nauw verband staat met Soeria, de zonne-

3) Vgl. Sri als de godin van de rijst, zoodat we zijdelings toch weer op een vruchtbaarheidsritueel terugkomen.

4) Dr. R. Goris, Godsdiensten en gebruiken van Bali p. 22.

god, de hoofdgod der Baliërs, geïdentificeerd met Siwa, misschien dezelfde, ligt voor de hand te veronderstellen en inderdaad ziet men „Tjintia” (Acintya) of S. H. Widi dikwijls afgebeeld op den achterkant van den Zonnetel (padmasana) in de Balische poera's.

De Rindjani zou hier dan kunnen worden opgevat als de repliek van den kosmischen berg Meroe, met op diens top de Zonnegod<sup>1)</sup>. Merkwaardig is voorts dat de Baliërs op de bedevaart naar de Sĕgara Anak geen Balisch doch Sasaksch spreken<sup>2)</sup>, volgens zeggen van den Poenggawa van Tjakranegara, dien ik op dit feit attent maakte, uit eerbied voor den ook bij de Sasaks in reuk van groote heiligheid staanden Rindjani, hetwelk m.i. wijst op een oud-Indonesische vereering der afgestorven voorouders op berg-hellingen of bergtoppen, welke vereering samenvloede met die der op den Meroe gelocaliseerde hoogste Godheid.

Belangwekkend is de manier waarop de plechtigheid, na vele jaren niet te zijn gehouden, weer herboren is; zij verdient daarom even te worden vermeld.

Na het verdwijnen der Balische radja's op Lombok (1894: de laatste vorst Anak Agoeng Ngoerah Karang Asem stierf in ballingschap te Batavia) werd automatisch ook deze plechtigheid afgeschaft. Deze toestand duurde tot 1902, in welk jaar wijlen Prof. Van Eerde op Lombok vertoefde. Dat was in een zeer heeten zomer door welks hitte het gewas dreigde te verschroeien en rampen verwacht mochten worden.

Volgens mijn zegsman, de reeds genoemde districtsbestuurder van Tjakranegara, informeerde Van Eerde daarop of de godsdienstige plichten en voorschriften wel stipt werden nageleefd,

1) Vgl. Dr. W. F. Stutterheim, „Oost-Java en de Hemelberg” in *Djawa* 6e jaargang, 1926, p. 333 sqq.

2) Op dit feit wijst ook Van Eerde, zie beneden.

Dr. W. F. Stutterheim maakte mij er op attent, dat het gebruik van Sasaksch in stede van Balisch doet denken aan het „lekoh” bij het brengen van offers aan de Lawoe (lekoh = schunnige taal gebruiken). Magische taal bij plechtigheden op hooge bergen?

hetgeen tot gevolg had dat de aandacht wederom op de bovenomschreven plechtigheid werd gevestigd. Deze werd daarop weer in eere hersteld, waarbij de kosten van het goud en die der geheele ceremonie, bij ontstentenis van een Balischen vorst, werden gedragen door diens opvolger, in casu het Nederlandsch-Indisch gezag, c.q. de dragers daarvan. Ook thans nog verschaft de kas van de afdeeling Lombok jaarlijks het benodigde bedrag<sup>3)</sup>.

Of nu de bovengenoemde adoptietheorie slechts is te danken aan de fantasie van de padanda's en andere Balische autoriteiten, of dat er inderdaad een diepere grond in schuilt, vermag ik niet te beslissen. Over een zoodanige theorie zwijgt de reeds aangehaalde literatuur. Van Eerde zet in zijn bovenaangehaald artikel in verband met de poera's en meroe's in de Hindoe-Balische godsdienst uiteen dat symbolische voorwerpen van goud deels tot verlustiging der goden en hun statie dienen en dan oepatjara of pamĕras heeten terwijl die, welke voor hun belichaming benodigd zijn, pripih of nawaratna heeten. Onder deze pamĕras komen o.a. gouden schildpadjes en andere waterdieren voor, die nog als voedsel voor goden en vorsten dienen. Terstond valt hier de gelijkenis van die gouden waterdiertjes met de hierboven beschrevene op.

Zoo vermeldt Van Eerde iets verder dat thans nog (in 1909 dus) een Brahmaan, die als gedelegeerde der waterschapsbesturen naar de Sĕgara Anak gaat offeren, veelal een gouden schildpadje met eenige edelstenen in het meer werpt voor de over de waterrijkdom van het eiland heerschende godheid.

Dit gebeurt tegenwoordig nog, doch, en hier merkt men een klein verschil op, niet een schildpadje alleen wordt in het meer geworpen doch samen met twee andere waterdieren, en deze dierfiguren zijn niet met edelstenen versierd, maar

3) De Assistent-Resident van Lombok is beheerder van het fonds.

voorzien van een magische syllabe, hetgeen zou kunnen wijzen in de richting van het adopteren.

Elders<sup>1)</sup> gaf Van Eerde in zijn artikel „Het onderzoek van den Rindjani en zijn omgeving” nog een andere lezing van de plechtigheid, waarin hij vertelt van een tocht naar de Sĕgara Anak, gedaan met eenige Europeesche ambtenaren om aan de godin van het meer te offeren ten einde een regenrijk seizoen te krijgen.

Het is hier dus wederom de meer-godin (welke?) waaraan geofferd wordt.

Het verbod om Balisch te spreken wordt eveneens vermeld: alleen Sasaksch mag worden gebruikt. Het hoofdoffer was destijds een gouden krab, van een tienguldenstuk gemaakt, met 7 roode en 2 zwarte edelsteentjes, die het zand zouden voorstellen, waarop de krab rondkruipt. In andere maanden zou het offer moeten hebben bestaan uit een gouden garnaal of een gouden vischje.

Men bespeurt de overeenkomst, doch dat de steentjes op het krabbelijf het zand zouden moeten voorstellen klinkt wel een beetje onwaarschijnlijk.

Eerder zou men in dat geval de steenen onder het lijf van het diertje verwacht hebben. Ik betwijfel dan ook dat deze uitleg de juiste kan zijn.

Volgens Dr. W. F. Stutterheim, die mij de volgende verklaring bereidwillig verschaftte, doen de drie gouden diertjes: schildpad — kreeft (garnaal of krab) — visch sterk denken aan de wāhana's van drie in India zeer vaak bij elkaar uitgebeelde goden: resp. Jamunā, Ganggā en Waruṇa. Deze wāhana's zijn resp. de kūrma, makara en matsya. Zooals men weet is de makara reeds op Java tot een groote garnaal geworden (mangkārā), als hoedanig dit mythisch wezen ook op de zodiakbikers verschijnt. Inderdaad zijn er geen beter passende figuren om te worden geëerd met gouden afbeeldingen van hun wāhana's, die in het water

geworpen worden, dan deze drie. Juist waar het de Sĕgara Anak betreft, welk meer naar genoemde geleerde mij deed opmerken, als een repliek van het meer Mānasa op den Mahāmeru zou kunnen worden opgevat.

Een moeilijkheid doet zich hierbij voor en wel deze, dat er geen twee rivieren doch, voorzoover ik weet, slechts één riviertje uit het meer vloeit, welk stroompje dan met een der rivieren Yamunā of Ganggā dient te worden geïdentificeerd<sup>2)</sup>.

Een tweede moeilijkheid is de krab. Hoewel bij de plechtigheid waarbij ik tegenwoordig was, onmiskenbaar een garnaal werd gebezigd, is uit de gegevens van Van Eerde op te maken dat dit diertje wel eens een krab kan zijn.

Volgens Dr. Stutterheim komt de krab als godenattribuut voor onder de gouden wāhana's, die in 1928 in Tjelaket (Malang) zijn opgegraven (zie O. V. 1928 pl. 9), te weten: olifant, nāga, pauw, schildpad, gans, Garuḍa, hert, paard, krab en stier.

Nu kunnen de twee diertjes evenwel met elkaar verwisseld worden, hetgeen ook volgens Van Eerde's gegevens op Lombok gewoonte zou zijn. Ook in de zodiakteekens wisselt een kreeft (Cancer) met een krab.

Hoe dit ook zijn moge, in het door mij besproken geval bestaat die moeilijkheid feitelijk niet. Ik herinner mij zeer goed dat het diertje inderdaad een „groote garnaal” langoust (= makara, mangkārā) was, zoodat inderdaad het drietal: kūrma, makara en matsya compleet was en de geheele plechtigheid als poedjawali, vereeringsoffer voor de drie goden Yamunā, Ganggā en Waruṇa, dient te worden opgevat.

De adoptie-theorie zou dan kunnen worden verworpen hetgeen te aannemelijker is daar zulk een poedjawali zeer goed als dynastieke plechtigheid kan worden opgevat.

1) In het T. A. G. 2de ser. dl. XXIX (1912) p. 637—654.

2) Wel splitst dit stroompje, de kokoq Poetih, zich in twee min of meer gescheiden riviertjes, die met groot verval het water meevoeren.

# ANGKLOENG GAMELANS IN BALI

BY

COLIN MCPHEE.

*Copyright October 1937 by Colin McPhee New York City U.S.A. De auteur van dit artikel behoudt zich alle rechten, in het bijzonder dat van vertaling, voor. Ook het overnemen van de in het artikel vervatte muziekvoorbeelden is slechts na bekomen verlof van den auteur geoorloofd.*

*Photographs by the author. The copyright includes photos.*

## Part I.

"In some parts of the interior, and in particular in the Sunda districts (of Java) the inhabitants still perform on a rude instrument of bambu, called the angklung. This instrument is formed of five or more tubes of bambu, cut at the end in the manner of barrels of an organ. These, which are of graduated lengths, are placed in a frame, in such a way as to move to a certain extent from their position, and to vibrate on the frame being shaken. A troop of from ten to fifty mountaineers, each with an angklung, and accompanied by one or two others with a small drum played with the open hand, always perform upon this instrument on occasions of festivity in the Sunda districts. The upper part of the instrument, and the parties themselves, are generally decorated with common feathers and the performers, in their appearance and action, are frequently as grotesque and wild as can be imagined. There is something, however, so extremely simple, and at the same time gay, in the sound produced by the rattling of these bambu tubes, that I confess I have never heard the angklung without pleasure. The Javans say the first music of which they have any idea was produced by the accidental admission of the air into a bambu tube, which was left hanging on a tree, and that the angklung was the first improvement upon this Aeolian music."

So wrote Sir Stamford Raffles in his History of Java a century and a quarter ago, and today we may find the same instruments, even down to the decorations with streamers, surviving today in the more remote parts of Bali. In these districts they are employed (although always limited to four only) together with metallophones, one or two xylophones, cymbals, drum and gong, and this group of instruments is known as the gamelan Angkloeng. The music played by these gamelans is comparatively simple, and the effect of the ensemble is indeed gay and exhilarating.

But these angkloengs are unknown throughout the greater part of Bali, or else, on rare occasions, only vaguely remembered by a few of the older inhabitants. For the majority of Balinese the gamelan Angkloeng consists only of metallophones and modified gongs, with, of course, the ever-present cymbals and drums. Whether the instrument known as the angkloeng ever penetrated into the interior of Bali to any large extent is problematical; isolated instances of them are known, scattered here and there, in out-of-the-way villages in even the heart of the island, but they will be quite unknown to inhabitants dwelling even fifteen kilometres away. Nevertheless, the gamelan Angkloeng of central Bali, whose title conveys no meaning for so many Balinese, is obviously a descendant from those gamelans where angkloengs are employed.

Its scale is (theoretically, at least) the same; it is made up of the same instruments — lacking only the *angkloengs* and *xylophones* — and both in repertoire and technic of playing it is closely related.

In the course of this article we have to do with three different aspects of the gamelan *Angkloeng* — the past, the present and the transitional. For the sake of clarity, in referring to these different phases I prefer to make three arbitrary classifications, describing the gamelans as old, classical and modern. The first term will be applied to those gamelans which still retain *angkloengs* and other instruments no longer included in the classical gamelan *Angkloeng*.

By the classical form I have in mind the standard gamelan *Angkloeng* (with its traditional music) such as it exists today all over Bali — from *Kloengkoeng* to *Tabanan*, and extending northwards into the mountains which separate South from North Bali. By modern I mean those gamelans where all tradition, and all that is essentially 'Angkloeng' has broken down, while the music and its instrumentation have assumed quite another character.

Since the form of gamelan to which I have applied the term 'classical' is the one exclusively employed in most of Bali, and which is the only one known to, perhaps, over three-quarters of the people, I prefer to deal with it first, as it seems to me to be the natural point of gravity for this paper.

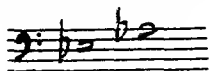
---

The gamelan *Angkloeng*, old or new, is primarily an orchestra used during the ceremonies attending the cremation of the dead. Only in comparatively recent times does it seem to have been employed on such other occasions as temple festivals and lesser religious ceremonies. During the cremation rites

it plays on and off during the three days preceding the actual burning. This is always a time of much activity; the relics are laid out in state in a special pavillion within the household walls; offerings are being made, and food given to the countless guests who come to pay their respects at the time. A feeling of festivity prevails, for this is generally a time for splendour and display, appropriate to the liberation of the spirit from earthly bonds. According to the caste and means of the family, other gamelan - types are also assembled, to fill the air with gorgeous sound during these days. These different orchestras, however, with the exception of the gamelan *Gambang*, are not restricted to purely ceremonial playing, and on other occasions may accompany dance, drama or shadow-play. But our gamelan *Angkloeng* belongs to a small group of gamelan - types whose function is purely ritualistic. It may be used, carried in procession, to accompany the rite subsequent to cremation of bearing the ashes to be cast into the sea; it may nowadays appear in other religious ceremonies where music is a requirement; but rarely indeed is it employed to accompany dancers. In this last rôle it is known to very few villages (see note 1).

The classical gamelan *Angkloeng* is made up almost entirely of metallophones. The rest of the instruments consists of two drums, cymbals, gong, and a pair of instruments belonging to the gong family (which we will describe later) known as *réjong*. Two distinguishing features characterize this gamelan at the outset. One is that the scale is unusual, inasmuch as it consists of only *four* notes rather than the usual five; the other is that *all* the instruments are of exceptionally small dimensions. The drums and gong are almost miniature in size; the metallophones too are unusually small and high-pitched, extending

generally three octaves up from a lowest note which varies between



The high pitch of the gamelan, the predominance of small metallophones, the smallness of the drums and the special character of the scale all combine to give the sonority of this gamelan a peculiarly sweet and aerial quality. Even the music is of miniature proportions, compared with the extended phrases and elaborate structure of the music for such gamelans as the Gong Gedé and the Semar Pegoelingan.

Before examining the scale, let us first direct our attention to the instruments, beginning with those equipped with metal keys, and which predominate in most gamelans. These metallophones may be divided into two distinct groups, the one in which the keys (which are of an alloy) are *suspended* over bamboo resonators by means of leather thongs, and the other, where the keys are not suspended, but *rest* above the resonators on some such shock-absorbing material as rubber or rope. Although the former group contains a number of instruments which vary greatly in pitch, number of keys and nomenclature, it will here serve our purpose sufficiently in referring to them to use the word *gendér*, since this is the name of the leading melodic instrument of its group. The other instruments (with resting keys) are classified generally as *gangsas*. The *gendér* family is employed almost exclusively in the gamelan Angkloeng, although I have found a few deviant gamelans where *gangsas* were included.

The members of the *gendér* family of the gamelan Angkloeng are all four-keyed, giving the scale within the compass of an octave. Large, medium and small-sized *gendérs* are used, thus extending the scale over a range of three octaves. The lowest in pitch is the

*djegogan*, with broad, thin keys averaging from twenty-seven to thirty centimetres in length. A stick with a thickly padded head is used to strike the keys; the tone is soft but of long duration, insistent and mysterious as a distant gong. The true *gendér*, an octave higher, is struck with a wooden-headed stick; the tone is bright and ringing, more metallic than the *djegogan*. An octave higher is a small *gendér* or *kantilan* (sometimes carelessly called *gangsas*), whose tone is sweeter and shriller. In all these instruments, even when playing rapid, syncopated passages, the left hand dampens one key as the right hand strikes the next. The *djegogans* are always two in number; the *gendérs* may vary, but the normal procedure is to employ four of each size. Thus we have, in the classical gamelan *angkloeng*, ten metallophones which compose the nucleus of the group.

It is now time to examine an instrument of great antiquity, which is found in *every* gamelan Angkloeng, whether old or modern, and which is of primary importance in Balinese music; this is the *réjong*, or *rijong* — sometimes known as *kléntangan* (photo 1). This instrument consists of a pair of differently tuned metal kettles or *réjongs* attached to each end of a wooden form, whose characteristic shape somewhat resembles that of a dumbbell. The kettle, which is, after all, a modified gong, is pierced in the rim with four holes, through which wooden pegs are passed and fixed to an inner block projecting from the wooden body. It may also be set on crossed strings which are knotted to outer strips of metal attached to the form. In this way the kettle is free to vibrate without interference, and produces, when struck, a high-pitched sound, both soft and hollow. The player sits with the *réjong* in his lap, and strikes at either end, on the knob (*montjol*) with a wooden stick. If used during a procession, the *réjong* hangs

from a cord passed around the neck of the player. Two sets are required, and the four differently tuned kettles are thus able to play in full the four-note scale. Two players are therefore needed (photo 1), although one often sees the two pairs played by a single man (photo 2). The four kettles may also be mounted horizontally on a stand (*réjong mesoeloeh*) and played in the manner shown in photo 3.

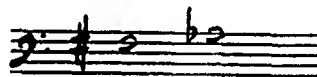
We know that the *réjong* was in use in Java at least as early as the 14th century, since *réjong* players can be seen in the reliefs of two different temples of that period — the *tjandi Panataran* and the *tjandi Ngrimbi*. The Balinese *réjong* of today is apparently only slightly modified, and is still played in the same way as depicted in the old sculptures. This instrument is the point of departure for a series of derivative and more elaborate instruments which are found in the larger and more modern gamelans. From its archaic idiom, which we shall examine later, has been developed one of the most individual traits of Balinese music — the elaborate, two-voiced figuration of the melody, which occupies so important a place in the music of today.

The two drums, *kendang*, are the smallest members of the Balinese drum group, the lightest in tone, and the highest in pitch. They are slightly conical, with parchment at each end, and average about thirty-seven centimetres in length. They are generally tuned a second apart, to coincide with the two lowest notes of the scale; the lower in pitch is the 'female' drum (*wadon*) while the higher is the 'male' (*lanang*). Two players are generally used; each man holds a drumstick in the right hand, and strikes only the larger end of the drum. The left hand rests on the rim (*bibih*), and the fingers dampen the sound from time to time (*tekep kendang*)

(photo 3). Occasionally, as with the *réjongs*, the two drums may be played by one man only (photo 5). The technical details of the drumming will be discussed later.

The cymbals (*tjèngtjèng* if large, *ritjik* if small) consist of six, of perhaps ten centimetres in diameter. They are loosely attached, overlapping, in two groups of three, to a wooden base. Each hand of the player also holds a cymbal; these are struck in rapid alternation against the two groups of cymbals underneath. A light, clashing tremolo is the result, which can be graduated from a *pianissimo* to a noisy *forte*.

There remains the gong, in this case exceptionally small, and here known as *kempoer* or *kempoel*. The average diameter is perhaps thirty-three centimetres, with a rim of about seven, and the pitch ranges between



The *kempoer* is nearly always tuned to a note which is *not* in the scale, but which lies somewhere between the fourth note and an upper first one. It can thus be said to turn the four-note gamelan into a pentatonic one, for it fills the gap where a fifth note would naturally lie. No law other than personal predilection seems to dictate the exact pitch of the *kempoer* in relation to the scale; the only requirement is that it must 'sound well' with the notes of the gamelan. In all the following examples which are written in the key of *g*, and where I have indicated the *kempoer* with an *f*, any note between *e*-flat and *f*-sharp would do equally as well. This note which is foreign to the scale gives a harmonic touch which is irresistible to the occidental ear, and which I know for a fact the Balinese are by no means insensible to. Its relation to the tonality of the gamelan makes it all the more

expressive as a punctuation point, and lends just the dissonance necessary to throw into relief the four-note scale.

A small, isolated gong resembling a réjong kettle and known as the kempli completes this gamelan. It is high-pitched, tuned generally to one of the notes in the scale, and marks the off-beats of the measure.

As we have already remarked, the scale consists of four notes only. In the classical gamelan this scale is invariably found to be made up of the following series, although the actual pitch of the scale may vary between a semitone lower (rare) and a semitone higher (frequent).

EX. 1



The names of these notes, according to the Balinese system of solfeggio, are, commencing with the lowest tone, déng, doeng, dang and ding. In order to understand this scale in its relation to the other scales in Bali, always, moreover, pentatonic, a brief outline of the Balinese scale system must be given. To do this, I must repeat what I have already written in a former article for this periodical on the music for the Balinese shadow-play.\* Certain other details concerning tuning and musical technic contained in the present paper will be found reminiscent of what I have written before; it is impossible to avoid this without creating gaps in the sequence of thought, and it is hoped that any repetitions will be forgiven.

If we take the following series of notes, in which occur, after the unison, the following intervals, 2nd, 2nd, 3rd, 2nd, we have the basic formula for all

EX. 2

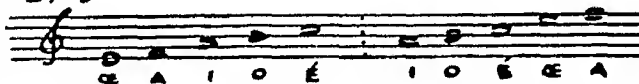


\*) "The Balinese wajang koelit and its music" Djâwâ No. I, 16e jaargang, 1936.

Balinese pentatonic scales. The rest is a matter of pitch and tuning.

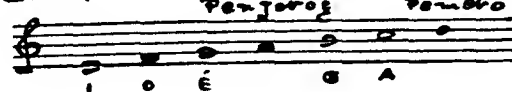
These notes are given names according to their relative position in the scale, but which can be transposed together with the scale — a method similar to the English solfeggio system. The names of these notes are respectively: ding, dong, déng, doeng and dang. No matter what the tuning of the notes may be, the name sequence remains the same; the interval between déng and doeng, and that between dang and a possible higher ding are always the greater, and the other intervals are the smaller. For the purposes of nomenclature, such a scale as the following is not in its fundamental position; the two lower notes must be transposed an octave higher in order that the notes and their names may find their true place.

EX. 3



Now there exists a "mother" scale, a quasi-diatonic scale of seven unequal intervals, known as saih pitoe (series of seven), and which is to be met with in only the most ancient types of gamelans. From this scale various modes can be created, by erecting the above note sequence on the different degrees of the scale. The two unnamed notes, lying between déng and doeng and above dang are known as penjorog (inserted one) and pemèro (false one) respectively, and are treated as passing notes, rarely to be heard except when a modulation from one mode to another is effected.

EX. 4



Today nearly all the gamelans in Bali limit themselves to only one or another of the five-note scales, whose origin nevertheless derives from the saih pitoe.

The angkloeng scale however, like the slendro scale used in the gendér wajang, must not be considered as belonging to this system. It is essentially complete in itself; there is no feeling in either the scale or the music built upon it of incompleteness or even of relationship to one of the pentatonic modes.

If we compare the nomenclature of the notes in the angkloeng scale with those of the pentatonic one, we find that the names of the notes (as denoting their relative position) of the angkloeng scale do not correspond with those of the pentatonic. The interval in the angkloeng scale lying between déng and doeng is definitely that of a second; in a pentatonic scale it varies between a minor and a major third. Supposing we added a fifth note to our angkloeng scale, to make it pentatonic. This would naturally be a second adjoining the highest note of the series\*. Let us now name the notes according to the two systems, and we can then see that they are apparently unrelated.

#### EX. 5

Angkloeng  
system  
Sai-pitoe  
system



It would seem then that the angkloeng four-note scale is something to be considered quite apart — unrelated to the modal systems contained in the sai-pitoe. The Balinese make the claim that the tuning is taken from that of the gendér wajang — a five-note sléndro — but there are certain discrepancies in the two scales (which we cannot go into here) that make this hard to accept. What seems to me to be of more significance in understanding this scale from the Balinese standpoint is

\* This is what several modern angkloeng gamelans have already done in North Bali. A fifth note has been added to the scale, a major second above the ding, and is known as dong.

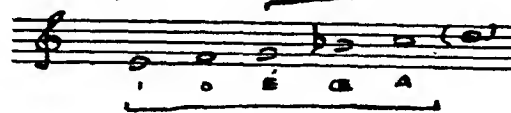
that it is considered, for all practical purposes, identical with the four chief notes produced on the gènggong, the Balinese jew's-harp. This gènggong is a thin strip of hard fibre (from the rib of the sugar-palm) with a long tongue cut along the middle. It is held to the mouth with the left hand, while the right hand jerks the other end, holding on to a piece of string attached to it, in such a way as to cause the tongue to vibrate. The mouth acts as sounding-box, and six tones can be produced, by preparing the throat to produce these sounds as though they were to be sung, and at the same time expelling the breath in gentle little coughs against the gènggong as it is jerked. The gènggong gives the following series of notes, but the four central ones are chiefly used, 'to play angkloeng music', and are named after the angkloeng scale.

#### EX. 6 \*



We see, when comparing the four central notes of this scale with the scale given in ex. 1 that two inner notes have shifted their relative position; the lower one has moved up practically a whole-tone, the other note a semitone. If we take the high f and, lowering it an octave, put it in its correct place, we see our scale become a normal pentatonic form, with the notes named in the usual manner!

#### EX. 7



\* The pitch naturally may vary with the instrument. Some fifteen out of thirty gènggongs in my possession were pitched a semitone higher. I have transposed the scale for the sake of convenience when comparing it to the angkloeng scale.

Is this the explanation for the nomenclature of the angkloeng scale or is it pure coincidence? It is hard to say; but notwithstanding the altered intervals the Balinese play the same music (i.e. the same pattern of notes) in either scale. Melodies from the gamelan Angkloeng are heard on the gènggongs, and conversely the Angkloeng repertoire contains many pieces which, the Balinese state, have once been old gènggong tunes. The gènggong scale belongs, obviously, to a harmonic system, not a modal one, and in its relationship to the Angkloeng scale, seems to stress the harmonic character of the latter. We shall see further instances of different intervals being apparently considered identical when we reach the second part of this article.

The interval relation in the tuning of the gamelan Angkloeng, as we have given it in ex. 1, remains standard however for the classical gamelan, although the scale may vary somewhat in pitch. In the adjoining villages of Oeboed and Peliatan seven Angkloeng gamelans were examined; two were found to have g for the first note of the scale; one was pitched slightly lower, while the rest started from a-flat.

One important fact concerning the tuning remains to be noted. All the metallophones (in any gamelan) are to be found either in single or double pairs. Each pair consists of a lower pitched pengoembang (ngoembang, to buzz, hum) and a slightly higher pitched pengisep (ngisep, to inhale, absorb). The difference in pitch may be as great as three-eighths of a tone, and the object in tuning the two instruments thus is to *create vibration in the note*. The tendency is for a greater difference in pitch in the larger and more slowly moving instruments, which are given more melodic parts, and where a more expressive, penetrating tone is naturally desired. As the instruments decrease in

size a correspondingly lesser difference in the tuning of the pairs will be found. A note is considered lifeless which is produced by two keys of exactly the same pitch; it is 'sijep', quiet, silent — it is lacking tangoeran or beats.

Where only one set of réjongs (i. e. two instruments with four notes between them) is found, their tuning corresponds to the pengisep of the instruments in their register; should the réjongs be doubled, then the second set will be pengoembang.

This method of tuning is not as confused as it might appear at first sight. It is ideally suited to metallophones, and, as we shall see, is perfectly adjusted to the functions of the different instruments. The tone of a well-tuned gamelan has a beautiful and indescribable sonority — sweet and chime-like in the upper registers, and with a mysterious, throbbing quality in the lower unlike anything one has ever heard before.

The instruments in any gamelan have well-defined parts to play; they function like the different parts of a mechanism. All is rehearsed and rehearsed, and in the gamelan Angkloeng there is no instrument which by not conforming would not mar the musical pattern. Such is the ideal, often achieved moreover, but which depends upon musicianship and practice.

In order to see the technic of the gamelan Angkloeng in its relation to the general proceeding for the 'orchestration' of Balinese music, the following outline is given of the classical distribution of parts in any of the large gamelans. Upon a given series of notes (a sort of cantus firmus limited to the range of the scale within one octave) a more expanded melody is constructed, with a range of at least two octaves. This melody may or may not be paraphrased in the octave above. In the upper registers an incessant figuration is worked out, based upon



Photo 1.

Réjong (2 players)

photo C. McPhee



Photo 2

Réjong (1 player)

photo C. McPhee



Photo 3.

Rejong mesocloeh ; Kendang

photo C. McPhee



Photo 4

Kendang (1 player) photo C. McPhee



Photo 5      Angkloeng      photo C. McPhee



Photo 7      Tjoengklik      photo C. McPhee

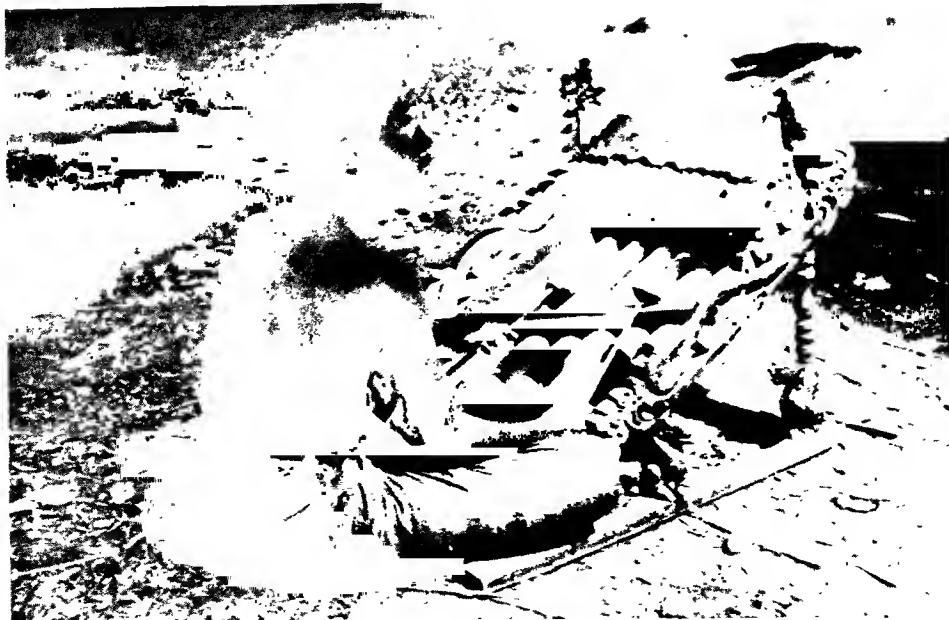


Photo 6      Grantang      photo C. McPhee

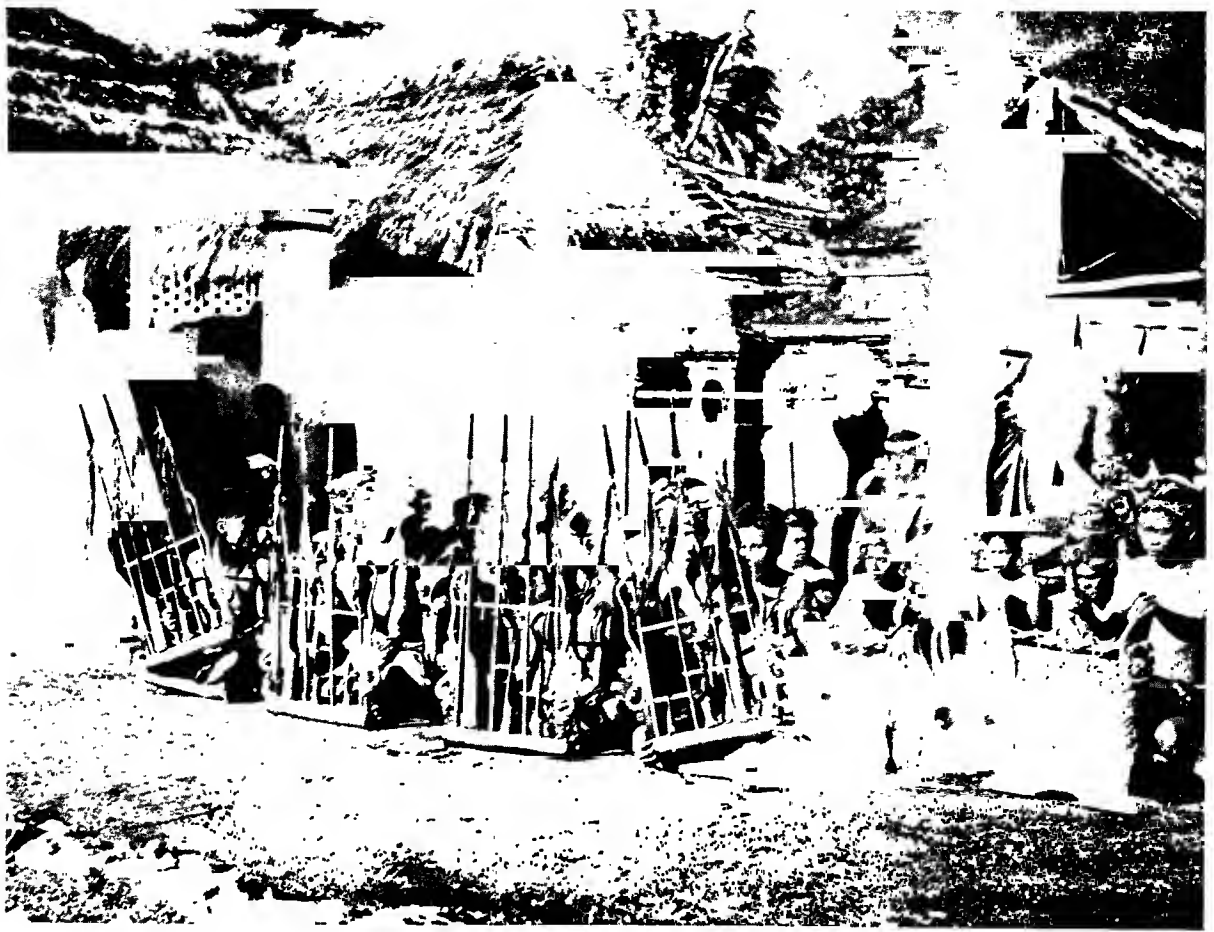


Photo 8

Gamelan Angkloeng

photo C. McPhee



Photo 9

Angkloengs

photo C. McPhee



Photo 10.

Gamelan Angkloeng (without angkloengs)

photo C. McPhee



Photo 11

Trompong "mist broek"

photo C. McPhee



the essential notes of the melody. We have thus, in different strata, cantus firmus, melody, paraphrase and figuration assigned to the keyed instruments. The musical phrase is punctuated by the gongs; large ones for the periods, smaller ones to subdivide the musical sentence, to mark the off-beats, or to give, at times, a syncopated cross-rhythm. The drums animate the whole, and supply a rapid pattern of shifting accents, whose main object is to slightly emphasize the subdivisions of the sentence, and announce the approach of the period with anticipatory syncopation and crescendo. The cymbals maintain a steady and rhythmic tremolo, reinforcing the drums on the important accents.

In the classical gamelan Angkloeng much of this has been simplified. There are two procedures to be noted. The gamelan may play in unison above the cantus firmus of the djegogans; this generally occurs during the first section of a composition. The music may then break into figuration. In such a case the purely melodic line built on the cantus firmus disappears; it is *implied* only. Instead, the whole gamelan plays a two-voiced figuration in unbroken sixteenth-notes. This figuration is derived from the réjong playing, and may be considered melodic in itself. It is known by different names: kotèkan, tjandetan, or, when referring especially to the réjong: réjongan.

To understand the principles of réjong playing is to understand one of the chief (and most fascinating) elements of Balinese instrumental music. The idiom of this instrument not only furnishes the pattern for all the other instruments of the gamelan Angkloeng, but is the basis for most of the figuration, organic or merely decorative, of nearly all the other gamelan-types in Bali. (We except such gamelans as those used for Gamboeh

and Ardja, whose music is essentially homophonic).

Until recent times archeologists mistook the réjong in the Panataran reliefs for drums. This was a quite natural error, for the peculiar technic of the réjong is closely related to, and not impossibly derived from drum playing. Indeed, their general outline reminds one strongly of the Indian, and more still the Japanese 'hour-glass' drum. The réjong is an instrument capable of producing two different sounds; it is always found in pairs, and one of the pair is higher pitched than the other. In the same way all Balinese drums are found in pairs, one smaller and higher pitched than the other. Each drum is capable of producing two sounds differing in pitch, one from each end of the drum. The interplay of these four natural sounds forms the basis of all Balinese drum playing. \*) Each player creates a different rhythmic pattern through irregular alternation of left hand with right; the drums, however, are interdependent, being masculine and feminine, and their patterns dovetail into each other in order to create an unbroken succession of notes.

*Réjong playing is based upon exactly the same principles.* In the same way each instrument is restricted to two notes. The larger réjong voices one rhythm, arising from the syncopated alternation of the two lowest notes of the scale, while the smaller one sounds an opposite rhythm with the two highest notes. The two opposing rhythms interlock in such

---

\*) The only exception to this is the technic of the drumming in the gamelan Angkloeng. Here only one sound is produced from each drum, the player striking, as we have already mentioned, the larger end. As we shall see later, Angkloeng drumming plays an exceedingly subordinate rôle; it 'fills in' rather than takes the lead — the only case of its kind in all Balinese music. No attempt is made to give any accent or vary the timbre; the passage given in example 12 is typical.

EX 8



a way that an even and rapid stream of notes may be kept up indefinitely.

One fast rule governs this figuration; it must always agree with the *cantus firmus*. As we can see from the above and the following examples, each note of the *djegogan* which is found at the beginning of a bar occurs at the same time in the figuration in either the upper or the lower voice. Those notes of the *cantus firmus* which fall on secondary beats, and which we may consider more or less as passing notes, may or may not be included in the figuration. A too rigid observance of these secondary notes would tend to check the *élan* of the accompaniment.

In the above example we notice at once an extraordinary frequency of fifths in the figuration, which average four in a measure. This is due to the fact that *neither g nor d are ever sounded alone except in definitely unison passages*. D occurs, though less often, with a; g may sometimes be sounded with b. The intervals g-a, a-b, and b-d are never employed. In the following example we note the presence of thirds, fourths and fifths, but the latter *always predominate*. It is not unusual to find extended passages where the other intervals are entirely absent.

the fifth, naturally stand out in the pattern with increased sonority, and thus create an irregular cross-accent. This inner rhythm, syncopated and regular by turns, proves to be the most important factor in the figuration, which, instead of being a monotonous and pointless succession of notes, thus acquires interest and direction. If the examples here given are studied with this in mind, an important clue to the Balinese feeling for syncopation will be found—the syncopation which animates the musical phrase, and which lies at the heart of all the drum playing.

As I have mentioned before, the metallophones (with the exception of the *djegogan*) double the *réjong* at the unison and in the upper octave. In the vocabulary used in connection with the metallophones, the *kotèkan* (figuration) is made up of two parts, the *molos* (simple) or *ngotèk* (to graze or scrape lightly in passing, referring to the motion of the hammers which strike the keys), and the *njangsih* (to differ). The *molos* theoretically follows the basic melody. It may seem to us that one part is as complicated as the other; after having written down many examples of figuration I must admit that I still do not grasp the true distinction between the parts.

EX. 9



These intervals, especially that of It is true that the lower part, the *molos*,

seems on the whole, less inclined to real syncopation than the njangsih; it occurs more often on the beat. But how can one distinguish the difference in character between the two parts in the next example?

EX. 10. "Setar penjalin."



One thing *can*, however, be noted with certainty in token of an underlying difference in the parts; if one turns the pattern upside down to correspond to an imaginary cantus firmus (which theoretically one should be able to do) one finds that the progression becomes entirely unidiomatic, especially in such a place as bars 2 and 3 of ex. 8. It is possible, however, that the terms molos and njangsih do not truly apply to the technic of the gamelan Angkloeng. Many of the less sophisticated musicians are ignorant of them, though playing readily enough a regular two-part kotèkan. The old style of playing (as we shall see in part two) consisted of giving the melody in unison to all the metallophones while the réjongs alone (and angkloengs) played the figuration. The kotèkan for metallophones is of comparatively recent date, and is developed to an elaborate degree in the modern gamelan Gong and Pelégongan. Here a greater difference may be felt in the two parts than those of the more evenly balanced réjongan, and the terms distinguishing them may imply more than is justified when applied to the gamelan Angkloeng.

But the figuration is not always two-part; the metallophones may even be split into three parts, the third part taking

the upper note of the molos and the lower note of the njangsih to 'bind them together' (apang kilit) in order that the figuration may not be 'broken' (apang sing pegat). In the following example two gendèrs play the upper voice, one

the middle voice and one the lower voice.

EX. 11.



Not all gamelans resort to this device; outside the gamelan Angkloeng it seems to be quite unknown. It has no name to distinguish it, and need only concern us here as an interesting but not very important technical detail.

We need not linger long over the drum playing. Whereas in the other gamelans it is extremely complex and takes the lead, signalling changes of tempo or nuance, in the gamelan Angkloeng it is so simple as to be almost primitive. Here there are no changes of dynamics, no accents to subdivide the phrase or announce the approach of the kempoer; the drumming is secondary — merely a light, staccato accompaniment. As we have mentioned earlier, two notes only are sounded, corresponding usually to the two lowest notes of the scale. They follow as far as possible the figuration; the drum part to ex. 8 would be

EX. 12



This I have constructed myself, to show the general principle. An absolutely strict adherence to the figuration probably has never been heard. The above, however, is a fair example; this is simply all there is to do with these little drums.

Having thus examined the idiom of the different instruments we may now proceed to the music itself — to the form of the different pieces or gendings, as they are called. The structure of these gendings is basically simple; nearly all are two-part in form, having a first section, the pengawak or 'body' of the gending, and a second — the pengètjèt,\*) in a quicker tempo and of a much shorter metre. Each section may be repeated a number of times, and each has a solo introduction preceding it, the pengawit or 'beginning', which is either a complete or condensed statement of the musical sentence that it introduces.

There is, however, an inherent difference in the nature of these two movements. The pengawak is a musical sentence ending in a *full close*, punctuated by a stroke of the kempoer. It may recommence with either the last part of the pengawit or a simple up-beat; it is a complete statement in itself, and a repetition does not always follow. The pengètjèt, on the other hand, is not only a much shorter sentence, but absolutely demands repetition. The sentence is punctuated at the end by the kempoer, but a full close is avoided by causing the repetitions to overlap; the closing note, which is always the same as the opening note, commences the repetition, and thus we have as basic principle of the pengètjèt the ostinato. The repetitions may vary in number, but I think a fair estimate would give a minimum of perhaps twelve. They can continue indefinitely, and often undergo consider-

able variation during the course of the movement.

The function of the pengawit is to notify the group which gending is to be played, and to establish its tempo. Many groups know the gending, not by name but by its pengawit only. This introduction is played on one of the large gendérs by a leading spirit of the gamelan. In a casual, intimate way he softly commences; as he proceeds, the rhythm grows more definite, and with an increase of tone and a slight rallentando he leads, with deliberation and emphasis, to the opening note of the pengawak, where the entire gamelan joins in.

Of course there are many variants to the outline of the pengawit as I have just given it; it may be repeated in full by the whole gamelan in unison before the pengawak proper begins; it may not even be strictly thematic, but more of a metric parallel only, whose last notes only contain a motif found, perhaps, in the last measures of the pengawak. The gamelan may also commence playing shortly before the pengawak really begins, quietly entering during the last two measures of the solo pengawak, or else with a sudden loud accent on a syncopated up-beat of the pengawak. It would be pleasant to quote here a few different examples, but we must limit ourselves to the one found in ex. 13. There the pengawit is for the whole gamelan in unison together with the cantus firmus; it could, however, be played just as well as a solo. The gamelan breaks up two measures before the true pengètjèt begins; if the introduction had been played by one instrument, the other players would have commenced at this place.

The pengawak may be preceded by an opening statement — the pemoengkah, or 'opening music'. This is a complete

\*) Ngètjèt: the peculiar, half-trotting gait of a coolie when carrying a load; his burden is divided in two parts, hanging from each end of a bamboo which is

slung across the shoulder. The musical term refers to the light, even pace, and is a precise equivalent for our own "allegretto".

musical sentence in itself, with its own pengawit, cantus firmus and kempoer-period. The tempo seems to resemble somewhat that of the pengètjèt. A second pengawit then leads into the pengawak. It is not unusual for a gending to have two or three pengawaks, quite unrelated melodically. If such is the case, the sentences are inclined to be shorter, and not repeated. Thus we may have the following sequence before the arrival of the pengètjèt : pengawit, pemoengkah (ending with kempoer-stroke), pause ; pengawit, pengawak (kp), pause ; pengawit, pengawak (kp), pause ; etc. The pengawit for the pengètjèt may commence on the final note of the pengawak, played by the whole gamelan and linking the two parts together, as in ex. 13 ; it may also follow a pause. These pauses which occur between pengawaks are brief, but long enough to give at times the impression of a series of short preludes rather than a single piece. But, as I have stated before, the gending may, often as not, consist of a single pengawak repeated several times, and a pengètjèt repeated indefinitely.

The following example, Djaran Sirig, as played in bandjar Oema, Selat, and which I give in full, has an irregular pengawak, which keeps repeating itself without pausing to take breath. The whole movement is played in unison, with only an occasional fifth from the

réjongs. From the 'animato' to the double bar extends the pengawit, played twice by the whole gamelan, which breaks up into different parts as the tempo for the pengètjèt is firmly established. Here the pengawit is a complete exposition of the melody which is to follow. The distribution of parts in the pengètjèt is not strictly classical, for there is a definite melody, played by the large gendérs, as well as cantus firmus and figuration. The latter is played by the réjongs in the same register as I have written it, and is doubled an octave higher by the small gendérs. Although the pengawak was played forte throughout, and very deliberately, the pengètjèt had much dynamic variety. The ostinato was played sometimes softly, gently, and at other times extremely energetically ; the break which occurs in the following example *after* the repetition-sign was employed several times before the final statement, and was always followed by a change of dynamics ; for instance, if it occurred while the gamelan was playing forte, the phrase would be taken up again with a strongly contrasting pianissimo, and vice versa. The rallentando near the end, and the final two measures in a slightly slower, and very deliberate tempo are characteristic ; this is the usual way of finishing a gending for all types of Balinese music.

Ojoran Sini . Set : 1 = 16

*deliberato!*  
*f*  
*penjamak*

*Subito ANIMATO!*  
*f*

*Andante*  
*1 = 76 dolce!*  
*Genderes*  
*1 OCTAVE HIGHER*  
*Reljongs*

*pivisi*  
*b2 (1st time only)*

*f*

*Rall.*  
*1 = 68*  
*Solo*  
*Tutti*  
*molto deliberato!*

Our next example, the pengètjèt to the gending Sekar Oeled (bandjar Samban, Oeboed) is given as it illustrates, in an exceedingly condensed way, the different phases through which a pengètjèt may proceed. Here we have a series of short ostinatos which are all related, inasmuch as they all have the same opening note; in fact the whole movement gravitates around this opening note which forms its tonal centre. The pengètjèt opens with a four-measure ostinato, 'a', which is played twice; this ostinato is given a slight variation, 'b', which is played three times. A two-measure ostinato follows, 'c', which is repeated ad libitum, preparing the entrance of the next ostinato, 'd', which is in reality the heart of this movement. It is repeated a great number of times, with varying nuances; 4 times *p*; 6 times *f*; 5 times *p*; 10 times *f*; 6 times *ff*. This is not fixed; it can be varied at will, depending upon either the leading gendér-player

or the cymbal-player, whoever gives the signals for the changing dynamics. The following ostinato, 'e', is a *reprise*, taken from the first two measures of 'a'; the next ostinato answers it. Each is played twice. Finally we have the coda, with its amusing syncopations; ostinato 'd' is stated twice, and an extension leads to the closing note, which is delayed by the unexpected insertion of a third measure between the last two kempoer strokes.

The different elements which compose this charming little piece, so simple and yet so logical, can be elaborated, as one may imagine, until a movement of surprising ingenuity is the result. Each gending which I have taken down proves more delightful than the last. Lack of space, alas, forces us to pass these by. The examples already given, however, indicate the general plan of a gending from the repertoire of the classical gamelan Angkloeng; they must suffice for the present.

# EX. 13 A

"Pengètjèt Sekar Oeled" ♩ = 160

The musical score is written on ten staves. It begins with a treble clef and a key signature of one flat. The tempo is marked '♩ = 160'. The score consists of several short ostinatos, each marked with a letter (a, b, c, d, e) and a repeat sign. The first ostinato 'a' is marked '2x'. The second ostinato 'b' is marked '3x'. The third ostinato 'c' is marked 'ad libitum'. The fourth ostinato 'd' is marked 'ad libitum'. The fifth ostinato 'e' is marked '2x'. The score concludes with a coda marked 'CODA' and a final note marked 'rall.'.

## Part II.

We have investigated the average classical gamelan Angkloeng, and found it to be more or less standardized both in regard to instruments and to musical technic. We now approach what seems to me the most interesting part of our study — the survivals and the deviants. As with almost everything else in Bali, it is difficult to range these gamelans in satisfactory order; we must examine them separately, and see how they point to or radiate from the classical gamelan.

It is only natural that those gamelans which retain the more archaic instruments and style of playing should be found in the more remote parts of the island. The Karangasem district at the east end of Bali has proved to be a fertile region for exploration. Almost every gamelan Angkloeng found there still possesses angkloengs, as well as xylophones and other instruments not found in the Angkloeng gamelans of central Bali. The music has a marked individuality of its own, and a simplicity of outline which, together with the ingenuous character of the titles of the gending, places it closer to the realm of pure folk-music than any other I know in Bali.

One of the most complete gamelans in the old style is at Tjoelik (bandjar Kebon), about twenty-five kilometres north of Karangasem, and it may well serve us as a model both in regard to its instruments and its music. The body of this gamelan consists of the usual four-note metallophones, together with one complete set of réjongs; this is supplemented by four angkloengs, a grantang\*) and a tjoengklik\*) (both members of the xylophone group), and two exceedingly small gangsas. The cymbals are much larger than usual, and consist of five pairs, each requiring a player. The kempoer and drums are also on a larger scale.

The Balinese angkloeng consists

generally of three (sometimes four) tubes of different length, tuned in octaves. These tubes hang loosely from above, while their lower ends fit into slots in the base of the instrument — also a bamboo tube — which serves as a resonator (photo 4)\*. The frame is jerked in such a way that the tubes rapidly knock once against each end of the slot, giving a hollow, wooden sound. Sustained tremolos, such as I have heard in Java, are not used. The four sticks which separate the tubes often terminate in spear-heads, and are gaily decorated with feathers or bright ribbons. Sometimes little bells hang inside the frame, to add a metallic overtone.

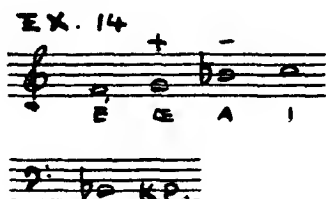
The grantang is related to the angkloeng, for it also consists of bamboo tubes of different length, cut in the same characteristic way. These tubes, however, are mounted horizontally within a frame, and serve as keys. They are eight in number, giving the scale in two octaves; the instrument is played, by one man, with two wooden hammers which always strike the octave. The tjoengklik is a simple eight-keyed xylophone without resonators. The keys rest on top of a sound-box, which forms the base of the instrument. It is played in a manner similar to that of grantang. The gangsas are four-keyed, with no resonators, and are known here as tjoering, although the tjoering is generally a gangsa with a range of over two octaves.

There is a noticeable difference in the tuning of these gamelans of East Bali from that of the classical gamelan Angkloeng. Not only is there a decided lowering of the pitch of the scale, but there is a tendency to raise the third note of the scale (in relation to the other notes) to such an extent that the occidental listener has no longer the impression of a triad dominating the tonality, as is the

\*) See photographs.

\*) See note 2.

case when hearing the music of classical gamelan Angkloeng ; instead, the music seems to take on an almost modal colouring. The nomenclature of the notes, however, remains unchanged. The only difference recognized by one of the leading gamelan-tuners of Bali (I Asem from Tihingan), whom I took with me once when examining the gamelans in the Karangasem district, was that of *the pitch of the whole scale*, and that the gamelan of Tjoelik (whose scale we give later) "*had a greater voice*" (moenjinné gedènan) — i.e., that it was lower in pitch. For this he had a special name (see note 3), but it was only on repeatedly questioning him that I could get him to notice and admit that the dang of the scale was relatively higher than usual ("smaller", alitan). I am not yet prepared to say just how much this change in tuning may be considered significant; the unchanged nomenclature seems to point to a complete disregard by the Balinese for any modal implications caused by changing the interval-relation, and to an ear which accepts such a tuning as having no essential difference. This is not altogether unnatural when one considers how much the Balinese musical approach is a purely instrumental one. For the moment, then, let us regard this variation of the scale as purely one of intonation ; we shall find others as we proceed. When writing this scale, however, I prefer to note the altered interval (in its relation to the note below it) as a minor third rather than an augmented second, for, although inaccurate, such a notation seems to me to give a truer impression of the music *as heard*. Our scale, then, may be described thus :



In the Tjoelik gamelan the figuration is left to the réjongs and angkloengs. The djegogans play the cantus firmus as usual, while the metallophones play the melody in unison. The grantang and tjoengklik paraphrase the melody each in its own peculiar style (ex. 17). The figuration of the angkloengs follows (as closely as possible) that of the réjongs. Here is a clear instance of the ease with which the Balinese perform polyrhythm ; each man plays *only one note* of the scale, and must fit it into the réjong part ! This is, however, not impossible, for each note of the scale recurs in the figuration in such a way that it creates a different rhythmic pattern. In examining the angkloeng parts in figure 17 we must remember that each note is sounded *twice*, like a sixteenth-note followed by a dotted eighth.

The five pairs of cymbals are of different sizes, ranging from fifteen to twenty-five centimetres in diameter. Each pair of cymbals has a separate function, and a name to describe it. The largest pair forms the base to this quintet, and is called the penjelah (selah: clear) since it is distinctly heard through all the others. Next to it comes the penengah (tengah: half, middle) for it plays *in between* the main beats. The tjongé-tjongé (an onomatopoeic word) also plays on the off-beats, but *at double the speed* of the penengah. The last two form a pair, known as kitjak (also onomatopoeic), and play rapid, interlocking rhythms ; it will be seen that the second kitjak has identically the same rhythm as the first, only playing it a sixteenth-note later !

Ex. 15 see page 338

# EX. 15

EX. 15

k-tjak {

tjonge-tjonge

penengah

penjelah

etc.

While the upper four continue their pattern without variation, the penjelah carries a feeling of direction with it by resorting at times to syncopation, The following example gives a typical penjelah part for an 'eight-measure' ostinato; we see how the kempoer (kp) is anticipated by the movement and crescendo in the last measure.

I have found it only in the region around Tjoelik.

Having thus discussed the separate parts in detail, we may now see how they all work together; the following example is an ostinato which formed the basis to a gending called Goeak maling taloeh (crow stealing eggs). After a brief pengawit this ostinato

## EX. 16.

The treatment of the cymbals which we have just been examining is typical of the classical gamelan Gong, but is rarely met with in the gamelan Angkloeng;

was played some twenty-five times, without nuance; that was all there apparently was to this gending.

## EX. 17 "GOEAK MALING TALOEH" 4 = 116

EX. 17 "GOEAK MALING TALOEH" 4 = 116

Gendèrs Tj. Goe

Grantang

Tjoenglik

Angkloeng 1. 2. 3. 4.

Réjoxés

Tj. Tj. 5.

Kendang



The effect produced by this gamelan is difficult to describe. The musicians maintained a steady *forte* throughout, without any nuance other than an increase to *fortissimo* on the last few repeats. The determined manner of playing, the obdurate repetition of the ostinato, coupled with the cymbals and the hollow sound of the angkloengs gave a feeling of a dynamic energy at the same time mechanical and barbarous. The ensemble was rich, but not confused. The clear-cut melody of the metallophones, ringing and metallic, stood out in sharp contrast against the staccato sound of the wooden instruments. Cymbals and drums created an intense rhythmic undercurrent, and through all this the throbbing voice of the djegogans penetrated, lending to their few notes a strange significance.

The tjoengklik and the grantang do not possess much sonority; it was necessary to stand immediately over them to hear clearly their parts. The angkloengs also were not distinct, but added greatly to the curious tone-colour. Although to

be regretted, it is not surprising that these instruments are passing into oblivion, for the tendency of the modern Balinese is ever towards more brilliance and incision of tone-quality.

Very few gending of this gamelan possessed a pengawak. The pengawit was played once, sometimes on the tjoengklik, sometimes on the leading gendér, sometimes by both, and led immediately into the pengètjèt, here called the peniban (tiba: fall ...?). When, towards the end, the peniban is played *fortissimo*, with heavier cymbal accents, it is then known as rangkep (complete).

In the neighbouring villages of Kaang-kaang, Mega Tiga, Koeboe and Abang the construction of the gendings was very much the same; the pengawak was exceedingly rare. We may say, then, the musical form chiefly employed in this district is the ostinato beginning and ending on the same note; the beginning of each repetition is punctuated by the kempoer, which also sounds as the final note is struck.

These ostinatos varied greatly in

length; when one writes in terms of measures containing four quarter-notes, they ranged anywhere from two to twenty measures in length. I have noted sentences consisting of the following number of  $\frac{4}{4}$  measures: 2, 3, 4, 8, 10, 12, 13,  $13\frac{1}{2}$ , 14, 16, 18, 20; the underlined numbers recur with the

greatest frequency in my notes. To give some idea of the simple but admirable structure of these ostinato-melodies I wish to quote a few. The circle is used to indicate the kempoeer beat, the cross to indicate the note struck by the djegogan; the rest of the gamelan follows the model just given.

# EX. 18. TJOELIK

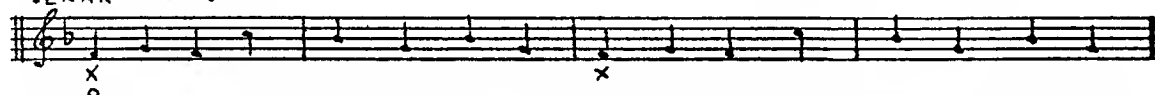
"GLAGAH POEWON"  $\text{♩} = 116$



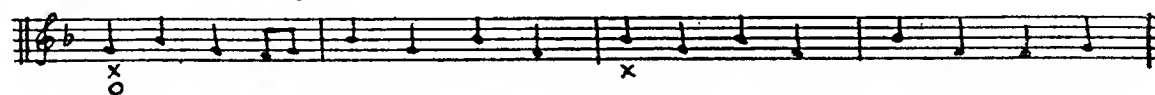
"NDANG-NDING-NDANG-NDING"



"SEKAR POETJOEK"



"LELASAN NEGAT JÉN"



"DJARAN SIRIG"



EX. 19    MEGA TIGA.  
           "GLAGAH POEWORN"  $\text{♩} = 96$

Attention must be called to the curious tuning of the scale at Mega tiga. All the metallophones had their highest note unmistakably tuned a semitone flat, as I have noted it above, while réjongs and angkloengs played a d-natural! The d-flat dominated, however, for the metallophones played very loudly, and completely covered the other instruments. There was no question of this altered note being caused by instruments which had gone out of tune, for *all* the metallophones agreed in their tuning. It is probable that the other instruments had been taken over from another gamelan, a not unusual proceeding.

The names of these gendings (of which I give a list in note 4) were charming and typically Balinese. Crow stealing eggs, monkies embracing, hibiscus flower, waves, one hundred cash, fighting cats,— such titles give us some

insight into the kind of imagination and sense of humour of a people living a rustic, natural life. Many of these names seem traditional, for they were given in widely separated districts; they mean little, however, as either emotional or picturesque clues to the character of the music, for seldom do two gendings of the same name,\*) when obtained from even neighbouring villages, coincide either metrically or melodically. What's in a name? Many villages could not give the titles to the different pieces of their repertoire; I was considered quite odd in insisting on them. And one could not even be *absolutely* certain of having the same melody played when asking for it by name six months later. Quite the reverse is the case with the classical music of all the other

\*) Compare Glagah poeworn in ex. 18a and 19a; also Goeak maling taloeh in ex. 17 and 20a.

gamelans, where each name carries with it a fixed basic melos. Some of the titles of these Angkloeng gendings are widespread throughout Bali; many pieces of similar metrical form, and often, surprisingly enough, very little changed melodically, are heard in many parts of the island played on the gènggong. The homely titles, the simplicity of the melodic outline and the absence of sophistication in the drumming have made me feel that here was that folk-tune quality which seems so essential to such a musically obsessed people, and which otherwise appears to be so strangely lacking.

We now jump to the village of Prasi, some forty kilometres away, and situated on the main road between Karangasem and Kloengkoeng. This gamelan resembles the one at Tjoelik, with the exception that it contains a definitely solo instrument—the trompong. This instrument consists of a series of

kettles, similar to those used for the réjong, mounted horizontally in a straight row. Its tone is penetrating and has a quality which for me always creates the impression of something sweetly poignant. It is found as well in the gamelans Gong and Semar Pegoelingan, where it also functions as solo instrument, and gives the scale in either two octaves (Gong) or three (Sem. Peg.). In the Prasi gamelan Angkloeng the trompong has eight kettles, giving the scale in two octaves. The instrument is played with two sticks, and the melody may be either played in single notes or in octaves. The florid style of playing which I heard in Prasi was strongly reminiscent of the trompong playing in the Semar Pegoelingan, with its syncopations and nervous embellishments. Two examples can give more clearly than words an immediate idea of the technic of this instrument.

# EX. 20

## "GOEAK MALING TALOH" PRASI

The musical score for "GOEAK MALING TALOH" PRASI is presented on six staves. The first staff, labeled "PENGAWAK", shows a melodic line with various note values and rests. The second staff, labeled "PENGRETJET", continues the melody with dynamic markings including "ff", "TUTTI", "ad lib.", and "Gend.". The third staff, labeled "PENGRETJET PLAJON", features a more complex rhythmic pattern with "Gend." and "Rall." markings. The fourth and fifth staves continue the melodic development, and the sixth staff concludes with "Etc. etc." and a final dynamic marking of "ff".

These examples are typical; it is remarkable how the syncopated style of playing the melody just quoted resembles that of a negro 'blues' singer. The rapid figures in the pengètjèt Plajon were delivered with an absolutely startling energy and precision. Here, curiously enough, I was reminded most strongly of the solo drum part in certain ñañigo (Africo-Cuban) orchestras I have heard in Cuba, where *identical* rhythms were hammered out with the same almost diabolical force.

For the use of octaves in the trompong part we must return to the village of Abang, between Karangasem and Tjoelik, where a unique form of this instrument was discovered. This trompong consisted, not of metal kettles, but wooden keys—eight rude slabs cut from the sugarpalm

and resting on strings. The resonators for these keys were simple coconutshells (here known as broek), cut open at one-half to almost full depth (photo 5). The primitive form and simple material recalled the African marimba, likewise a xylophone, with resonators made of gourds. I should, however, in this case consider the trompong 'misi broek' an economical substitute for the expensive trompong with metal kettles. The village proudly claimed their instrument as the only one of its kind, but I seem to remember having seen another, several years ago, lying somewhere in disuse\*. The tone is, as one would expect, hard and dry, with very little resonance; the style of playing was simpler than that in Prasi, but had, nevertheless, the trompong idiom.

EX. 21. GILAKAN  $\text{♩} = 100$

The cymbal playing here was almost the same as Tjoelik; the penjelah, here called kepoeakan (a bamboo rattle to frighten away birds), and the kitjak, known here as kantikan, were identical; the only difference lay in the two remaining parts; a pair of barangan (followers) took the place of the tjongé-tjongé and the penengah with the following pattern:

EX. 22

The upper part was considered male (lanang) and described as njandet, while the lower part was female (wadon) and the molos; further light is thus thrown on the basic nature of molos and njandet. The cymbals were played by alternately clapping (lower note) and sliding (upper note) each pair, giving an alternation of heavy and light accents.

\*) In Dr. V. E. Korn's study, *De Dorpsrepubliek Tnganan Pagringsingan* there stands a photograph of a 'gamelan gloenggangan', which is made up of several similar instruments, two with ten keys, and one with four.

The different features of these gamelans may now be summed up. We find two types of old gamelan Angkloengs — one with trompong, which becomes the leading instrument and one without. The grantang, tjoengklik and four angkloengs are always included. The five-part cymbal group is exceptional; the cymbals are generally the same as those used in the classical gamelan Angkloeng. The tuning varies with localities, but does not indicate for the Balinese a change of mode. The form of the gendings remains essentially the same in the different villages; pengawaks are rare, and simple ostinatos of varying length form the greater part of the repertoire. The gamelans play for cremation ceremonies only.

---

To complete our study of the gamelan Angkloeng we must now turn our attention to the new tendencies which are rapidly invading the classical gamelan. These include an expanded scale, developed instruments, new music and a seeking after more original orchestration. In certain places, particularly in North Bali, we find an almost complete disregard for the once highly ceremonial function of this instrument; the classical repertoire is almost entirely forgotten, and the musicians have turned to the modern kebiar (see article by Walter Spies) for inspiration.

There are, naturally, gamelans in all stages of transition, with music which ranges from a gentle development of the old to that which has grown out of a feverish quest for sensationalism. In the pengètjèt to Djaran Sirig, already given in ex. 13, we note one of the first departures from the strictly classical in the appearance of a definite melody an octave above the cantus firmus. The stiffness of the melodic outline such as we find it in Tjoelik has here been softened by typically

modern embellishments. The kotèkan is more complex—it has become elegant. The gamelan at Bandjar Oema was an interesting example of the linking of two different epochs; it still retained angkloengs, grantang and tjoengklik, which they used for strictly classical gendings ("if there is a cremation we use the angkloeng."), but they already included in their repertoire music which was obviously influenced by the kebiar. We shall return to kebiar influences presently.

At the western end of Bali, around the town of Negara, separated from central Bali by a large area of sparsely inhabited land, a purely local form of gamelan Angkloeng may be seen. This gamelan consists of the usual four-keyed metallophones, two grantangs, kempoer, but lacks angkloengs, réjongs and cymbals. But the striking feature of this gamelan is the presence of two unnecessarily large drums — the one, the male, about eighty centimetres long, and the other, the female, having a length of at least two metres (with a diameter of over half a metre), which required five men to lift it! On investigating the gamelan at Kali Akah (ten kilometres west of Negara), which had four djegogans and eight large gendèrs, a third drum was found, perhaps a metre and a half long. Near the shed in which the gamelan was kept lay an old, discarded drum which was about a metre in length. On enquiring into the history of these large drums slightly conflicting accounts were given in two rival villages. According to the head of the gamelan at bandjar Lateng, a man of perhaps thirty whose name was I Redit, the idea of a large drum was quite his own. Some ten years ago he made the first one known, ordering the wood ("which cost two hundred and fifty guilders") from Java. On the other hand the men in Kali Akah claimed to have had large drums as long as they could remember, but not so large as at present

(the discarded drum seemed to support this statement). Competitions, in which different gamelans come together and try to outdo each other in louder and faster playing, have long been popular in North Bali. The fever struck this part of Bali some few years ago, and the spirit of rivalry—none too friendly—is responsible for the size of the drums today. The Kali Akah people claimed to have made three drums of ever-increasing proportions in the last few years, in order not to be eclipsed—a rather expensive proceeding for a small farming village. The drum which was a mere metre and a half long was used on minor occasions, for instance, at a cremation "if it was a quiet one, where no competition was to take place"!

All this has little to do with the gamelans we have been studying in this paper. The scale was enigmatic, and does not seem to fit into our scheme at any point.



The music bore titles known chiefly to pentatonic gamelans, and seemed a pointless attempt to squeeze pentatonic music into a four-note scale. The drums are beaten on one end only; the technic is exceedingly simple and monotonous. The female drum creates a noise which is out of all proportion to the sonority of the gamelan. During the *pengawak* of a *gending* the drums are silent, entering a few measures before the beginning of the *pengètjèt*. I have described this gamelan for its certain interest as a curiosity; it has little that is of any value to contribute to our present study.

We now approach the last phase of the gamelan *Angkloeng*—its final metamorphosis into a modern *Kebiar* gamelan, a gamelan whose chief object is purely secular entertainment, and whose repertoire and style of playing has

undergone many radical changes. The word *kebiar* itself refers especially to a modern type of composition, but also to a new style of dancing which it may accompany. The nearest equivalent I can think of for it in English is 'rhapsody', and, at the risk of being unfair, rhapsody in the Lisztian sense of the word. The *Kebiar* is essentially a *potpourri*, a loosely connected series of melodies which, snatched at random from the classical repertoires of the different gamelans, have lost their original significance. This type of music has been popular in Bali some twenty years, and hitherto has been the special feature of the modernized gamelan *Gong*. The ever-increasing popularity of *kebiar* music, however, has, little by little, affected other gamelan-types, and its influences have made themselves felt in the music for *légong*, *djogèd* and even *wajang koelit*.

The gamelan *Angkloeng* has been the last to come under the sway of *kebiar*, but in the last two or three years 'Kebiar-Angkloeng' has become the rage in several villages of North Bali, and is rapidly spreading in all directions.

The *kebiar* seems to satisfy for the moment a strong urge for musical expression in the young Balinese of today. He has no particular love for the classics, and little patience with the traditional and—to him—lustreless style of playing them. At the same time the desire to express himself vividly in terms of sound will not be suppressed; he cannot create new melodies or forms, for these depend primarily on metre, and there are no new metres,\* but he can create new instrumental combinations and new ways of playing old melodic formulae, and present them in an aspect so new as to be almost recreational. The *kebiar* is, first of all,

\*) The whole substance of Balinese melody depends upon metre. Until there appears a genius for creating new metrical formulae, any innovations other than instrumental ones must of necessity be inherently weak and aimless.

the negation of all that is classic, all that has had reason and objective, giving to old Balinese music its clear outline, its quite flawless form. But a tremendously dynamic energy animates its style of delivery as though to compensate for, or in some way conceal the fundamental weakness of its structure. In this dynamism may be descried all that is amazing and *génial* in the Balinese creative spirit; kebiar may represent the collapse of tradition, but it is indeed a spectacular form of expression for the individual, whose smouldering temperament can at times blaze brightly in all the joys of uncontrolled musical utterance.

If we understand this we cannot be surprised to see gamelan after gamelan, as youth fills in the gaps created by the disappearance of the old, turn its back on tradition, and eagerly seek novelty. Moreover, it cannot be denied that in kebiar music one hears at times orchestral effects and complex rhythms which are brilliantly original.

If I seem to dwell too long on an aspect of Balinese music which properly belongs to another paper, it is in order to complete the picture I have wished to create — the evolution of the gamelan Angkloeng, the gradual disappearance of the archaic instruments, and the change in its character from that of an orchestra with well-defined ritualistic obligations to one which aims at purely secular entertainment.

Perhaps the most radical changes of all have taken place in several towns in North Bali; the four-note scale has been made pentatonic (as has already been mentioned), keys have been added to the djegogan, to give it a range of an octave and a half, kebiar music is played almost exclusively, and the musicians are chiefly *girls*. One has to live in Bali to understand how sensational this last innovation is for the Balinese, for women never play in

gamelans. In old Balinese paintings one may sometimes see women playing musical instruments, but these always turn out to be *widedaris*, nymphs or fairies. There is a vague legend that women have played certain instruments, such as the *gendér wajang*, but if such is the case it must have been within the seclusion of the most intimate quarters of the palace. To contradict this statement, and at the same time bear it out, I have myself seen a young woman playing the modern form of *réjong*, together with three young men. But she had her hair cut short as a boy's, and a face and mannerisms so masculine that she was obviously a deviant. The girls who play in the *Kebiar-Angkloeng* are, however, extremely aware of their femininity, and play with a demure pretence of concentration which delights the men in the audience to the last degree. Two girls even play the drums, (at *Sabi*), but I noticed that their playing was that of puppets, and that the tempos and general dynamics were controlled by a boy who played the cymbals.

These gamelans have a quality, resulting from the special timbre and scale of the renovated instruments, which is very different from that of the gamelans we have been examining. The sonority of the gamelan at *Sabi* in particular was most charming, and the unusual scale imparted to the music a feeling of freshness and radiance.

The first thing one notices in the technic of these gamelans is the disappearance of the *cantus firmus*. The *djegogans* are treated more freely; their enlarged range enables them to play melodically at last, and this new fluency in the lowest register of the gamelan, together with the expanded scale and a more polyphonic treatment of the whole orchestra, gives one a definite impression of release and expansion.

At *Sabi* and one or two other villages

the réjongs still retain their original character; although mounted horizontally and extending to a range of two octaves, they sound only the original four notes of the scale. Other gamelans, such as the one of Boengkoelan, have already added the fifth note to the réjong scale. Some of the gendings heard still bear some relation to classical angkloeng music, making use of the four-note scale only. But the greater part of the music played by these gamelans is conceived in terms of kebiar, or else is, if légong dancers are to be accompanied, a more or less haphazard version of légong music, in which are cheerfully ignored all the differences that exist between a modernized angkloeng scale and scale whose very backbone is pentatonic and modal.

For the sake of contrast with the earlier part of our study I wish to quote in conclusion one or two passages which, when compared with the examples already given, can reveal more clearly than words the latest

tendencies in Balinese music. The first two fragments are given to indicate the more flowing melody of the newer gamelans; attention is especially called to the second example, which is played by the djegogans! The last passage was heard played by the gamelan of bandjar Djati, a simple mountain village north of Tegalalang. In spite of the fact that the people here have little contact with the modern world they had fallen completely under the spell of kebiar music. The music was quite different from anything I had yet heard in Bali, and owed its individuality to a single man, who claimed he had occasionally heard kebiar at Peliatan, a village famous for its music, some twenty kilometres away. The gamelan still played for cremation and temple ceremonies, but even the most classical gendings had been changed almost beyond recognition. These simple mountain people played with a miraculous energy and precision. The passage I give below was hammered out at lightning speed, sounding like the anvils of dexterous Nibelungs.

EX. 24. "Barisan"; Sabi.

A. 

(END.) D.C.

B. 

D "Djanger"; Boengkoelan.

C. 

KEBIAR; "GOEAK MADING TALOH" DJATI.

Gongsi.

Réjongs.

Djegogans.

ff d = 92 4X 2X etc. E A I

We have examined the Balinese gamelan Angkloeng in its different phases and seen how it varies in one way or another, in the different parts of the island. But it seems to me that for even the most ancient orchestras the name 'gamelan Angkloeng' is rather carelessly applied, for never do we find more than four angkloengs, and always these instruments are assigned such a subordinate part as to be almost accessory. There is no indication of the angkloeng ever having been employed in Bali in large numbers, as described by Raffles when writing of Java. Furthermore, one feels that the idiom of the gamelan, old or new, has been determined primarily by the peculiar technic of the réjong; is it possible that we are looking at this gamelan in a false light, and that the angkloengs have never been an essential part of this gamelan? The different names which I have given in note 1 for this gamelan are enough to lend some weight to such a thought, bearing as they do no reference whatsoever to the importance or the even presence of angkloengs in the orchestra.

In regard to the scale, we have seen that the important thing is that the two outer notes form a fifth. The relative position of the two inner notes is not considered significant enough to imply a change of mode, and thus demand a change of nomenclature of the scale-degrees. We have seen the outer notes of the scale form a diminished fifth (Mega tiga) or a sixth (Negara), but the former must be considered a

freak, and the latter, with its different solfeggio, as belonging perhaps to a different system.

The history of the gamelan Angkloeng is the history of Balinese music. The gradual changes which have taken place are no different in essentials from those which have invaded all other gamelans. The beautiful music of the Semar Pegoelingan is all but forgotten; the heroic metres upon which the old gendings of the ceremonial gamelan Gong Gedé are based become less and less understood. The formalities of the Gamboeh drama, with its highly stylized acting and declamation, have given way to the pretty trivialities of the Ardja play, with its ever-increasing inclinations towards burlesque. Wajang koelit becomes slapdash guignol, and the gamelan Angkloeng turns to kebiar.

Formalism in Balinese musical and dramatic art was kept up as long as the courts of the nobility were centres for classical culture. With the waning interest of the Balinese aristocracy in the arts, drama, dancing and music have become more and more the expression of popular taste. What can possibly be duller than tradition, more entertaining than novelty? The last five years, what with the changing tempo of life, the benefits of education, and the demoralizing effects of tourist patronage, have seen the most rapid changes of all, the most irresponsible patching together of heterogeneous elements in music and drama. One wonders what will survive in ten years of what was once an art.

## NOTES.

### Note 1.

The gamelan Angkloeng (without angkloengs) is also known by other names. In the lowlands the older people sometimes call it gamelan Klèntengan, referring to the presence of the rèjongs. In the hills the following names have been given: gamelan Kembang Kirang (lacking a flower); Sekar Kirang (same meaning); Sekar Girang; Semar Kirang (a reduced Semar Pegoelangan? the gamelan at Prasi would justify such an interpretation). It is also found in the Kawi-Balinese dictionary of Van der Tuuk under the name of Gong Tjoemangkirang, where it is used to accompany the dance Baris Tjoemangkirang (see article by Walter Spies). This is possibly the original secondary title of the gamelan Angkloeng, while the other names are corruptions.

### Note 2.

As we can see from the photographs, each angkloeng-tube has a tongue which projects beyond the tube proper, extending anywhere from as long again to twice the length. On watching a Balinese make an angkloeng for me I found he proceeded as follows. He first cut his bamboo the approximate length, and then cut out the tongue. He then set to work to tune the tube proper, cutting it down and blowing into it from time to time to test the pitch. He used as model for the tuning a gendér from a gamelan Angkloeng. When he was satisfied with the pitch of the sound which was produced when he blew into the tube, he then proceeded to tune the tongue, cutting it down until, on tapping it, it gave forth the same note as the tube itself. He explained to me that the tongue was the key and the tube its resonator (plawah); key and tube must agree in vibrations as they do in all other instruments.

### Note 4.

The following list of titles is far from complete; I give here only the most frequently recurring or most unusual names. The first title is known throughout Bali, not only in Angkloeng, but in Gong, Semar Pegoelangan, Gënggong, and, I think, Gamboeh. In my Angkloeng investigation it was given four times almost as great frequency, while the remainder were more rare. Those titles marked with an asterisk occur only once in my lists.

1. goeak maling taloeh
2. djaran poetih
3. djaran sirig
4. bérong (pérong, térong)
5. angsel kado
6. méjong megarang

### Note 3.

According to the tuner from Tihingan there are four different tunings (patoetan) known for the gamelan Angkloeng. They are named, in ascending order of pitch:

Segara wira  
Poedak setegal  
Tjelagi njanjah  
Sekar kemoening

As far as I understand it, these names refer to pitch only. All those gamelans in East Bali whose lowest note varied between e and f he described as Poedak setegal. The tuning for the classical gamelan Angkloeng, with g or a-flat for a lowest note is known as Tjelagi njanjah. An example of Segara wira we did not find, and Sekar kemoening, the highest pitched of all, the tuner claimed he had never heard, and that it existed in name only. The difference in the interval-relations within the scale did not affect the naming of the tuning, which followed the pitch of the lowest note only.

Tihingan is the centre for the making of all gamelan instruments, with the exception of the large gongs which are imported from Java. My informant from there was one of the leading metal smiths (pandé krawang) and was in great demand all over Bali for tuning gamelans. He is a young man of perhaps thirty, and has inherited his work from his father. He is intelligent and skilled; but his knowledge is practical rather than theoretical. We must accept his statements for what they are worth; Balinese musicians themselves confess complete ignorance in the matters of tuning.

I may add that these four tunings apply as well to the gendér wajang, which is pentatonic! There also they seem to refer to pitch only. The tuning of the other gamelans follows a different system. This is all material which must be investigated some other time.

crow stealing eggs  
white horse  
rearing horse  
face with black make-up (?)  
accent missing  
fighting cats

7.	dongkang menèk gedang (bijoe)	toad climbing pawpaw (banana plant)
8.	lelasan megat jèh	lizzard crossing stream
9.	lindoeng pesoe	the eel comes out
10.	gelagah poewoen	burning elephant-grass
*11.	loetoeng megoeloet	embracing monkies
*12.	pérong loetoeng	black-faced monkey (?)
13.	ombakan	waves
*14.	sampi nginem	cow drinking
15.	katak ngonkèk	frog croaking
16.	koepoe-koepoe metaroem	butterflies playing (in pairs)
17.	tjapoeng ngoembang	dragonfly humming (see gendér pengembang)
*18.	djero dagang	saleswoman (in market)
*19.	toemisi koening	yellow snail
20.	pipis satoes	one hundred cash
*21.	dajoe mesélong	the exiled brahman woman
22.	djaring boekal	flying-fox-net
23.	tjelagi manis	sweet tamarind
24.	asep menjan	smoke of incense
25.	kembang taroem	indigo flower
26.	sekar soengsang	species of hanging lily
27.	sekar gadoeng	gadoeng flower (dioscorea hispida)
28.	sekar poetjoek	hibiscus flower
29.	sekar djepoen	cambodja flower

Many titles are frequently given which refer to different Balinese dances; baris, gabor, mendèt, pelégongan, tetopèngan, daratan (see article in this number by Walter Spies). Sasak names also were often given, although on asking their meaning I invariably got the same response — „We don't know.”

#### Note 5.

##### Recordings.

- Odeon A 204 763, a & b; Bèrong; pengawak & pengètjèt. Classical gamelan Angkloeng from village Mogan.
- „ A 204 762, a; Pis satoes selaka lojang (one hundred cash (and some) false silver). From Mogan.
- „ A 204 762, b; Sekar Djepoen; (cambodja flower). From Mogan.
- Beka B 15705 — I; Lagoe Gending Lantang (long melody); Classical gamelan Angkloeng from village Sidan.
- Beka B. 15702 — I; Lagoe Gending Nandir (nandir melody; nandirs were small boys who formerly danced what is now known as légong. performed by girls.) From Sidan.

Beka B. 15689 — I; Lagoe Gending Merdah (Merdah; the name of one of the clowns in the shadow-play). From Sidan.

„ 15689 — II; Lagoe Ngisep Doeblag (ngisep; see pengisep, p. 7: djoeblag; an instrument similar to the djegogan, an octave higher in pitch, used in other gamelans. The name is sometimes applied to the djegogan Angkloeng) From Sidan.

„ 15577 — I & II; Boentjis, Togentjang. Javanese gamelan from Soenda province, made up of angkloengs only, with addition of one rebab (native fiddle of Persian origin). A rare and fascinating record which illustrates beautifully the text of Raffles.

# DE GAMELAN'S „ANGKLOENG” VAN BALI.

(Uittreksel vanwege de Redactie.)

De Schrijver begint zijn verhandeling door te citeeren wat Raffles vijf-kwart eeuw geleden in zijn „History of Java” gezegd heeft over de Soendasche angkloeng's, en vindt het blijkbaar curieus dat die beschrijving tot in details, gelijk de versiering met veëren wimpels, toepasselijk is op de angkloeng's, thans nog voorkomende in afgelegen streken van Bali. Inderdaad past zijn eigen beschrijving der Balische exemplaren met-een volkomen goed op die van Java. Soms echter hebben de Balische óók nog belletjes binnen hun raamwerk.

De Balische angkloeng's blijken te behooren tot die, welker pijpen, — het zijn er drie, soms ook vier, — onderling in octaaf-verhouding staan. Wat de manier van hantee-ren betreft, die komt met de Javasche overeen. Dat is te zeggen, ieder speler schudt er maar één enkele, en los uit de hand. Het, van Java zoo goed bekende, langdurige tremoleeren op een lange noot, wordt niet, daarentegen het, even bekende, reduplicateeren van den schok, veelvuldig of steeds toegepast: Bij zijn **mu-  
ziekvoorbeeld 17** teekent Schr. aan, dat iedere van de genoteerde angkloengnoten klinkt als een 16de noot, gevolgd door een 8ste-met-een-stip.

Over den aanmaak van een instrument schrijft de Hr. M. c. Ph.: „Naar men ziet op de photo's heeft elke pijp van de angkloeng een tong in het verlengde van de eigenlijke buis, en die even lang tot dubbel zoo lang is.

Bij het gadeslaan van een Baliër, bezig met het maken van een angkloeng, zag ik dat hij als volgt te werk ging: Hij begon met de bamboe ongeveer op maat te snijden en sneed er daarna de tong aan. Vervolgens ging hij de eigenlijke buis stemmen, haar inkortende en er van tijd tot tijd in blazende om de toon-hoogte te controleeren, waarbij hij de stemming van een gendér van den gamelan „Ang-kloeng” als voorbeeld nam. Toen hij met de hoogte van het geluid bij het blazen in de buis tevreden was, begon hij de tong te stemmen door ook die in te korten, en wel tot ze, als hij er op tikte, denzelfden klank gaf als de buis zelf, en lei me uit, dat de tong de „toets”, en de buis zijn resonator („plawah”) was; toets en buis moeten bij het trillen overeenstemmen, net als bij alle andere instrumenten.”

De angkloeng's zelf zijn in het grootste deel van Bali niet alleen niet in praktisch gebruik, maar leven er ook maar uiterst zelden

voort in vage herinneringen van sommige oudere lieden. Het is niet meer dan natuurlijk, dat deze archaische instrumenten vooral voorkomen in de gamelan's van afgelegen deelen van het eiland. Speciaal het Karangasem'sche is er rijk aan. Maar ofschoon ze soms voorkomen in achterafschep dorpen in het hart van Bali, is het toch de vraag of ze daar ooit eenigszins algemeen in gebruik zijn geweest. Vijftien kilometer van zoo'n dorp af weet niemand iets van hun bestaan.

Daar de meeste gamelan's „Angkloeng” géén angkloeng's tellen, heeft de náám van die orkestjes voor de meeste Baliërs eigenlijk geen zin. Zulke orkestjes hebben dan ook wel andere namen. In het laagland noemen oudere menschen ze soms gamelan „Klèntèngan”, wat, gegeven de zeer belangrijke partij, die in al de gamelan's i.q. gespeeld wordt door de meestal réjong of rijong, maar soms ook klèntèngan genoemde instrumenten, wel goeden zin heeft. Andere namen zijn gamelan „Kembang Kirang” („een bloem tekort”?), „zonder bloem”?), „Sekar Kirang” (id. id.), „Sekar Girang”, „Semar Kirang”, („een gebrekkige Semar”; het orkestje te Prasi vertoont inderdád gelijkenis met een „Semar Pegoelingan”). Maar mogelijk zijn die namen slechts corrupties van „Gong Tjoemang Kirang”, wat bij Van der Tuuk voorkomt voor een gamelan die de „Baris-Tjoemangkirang”-dans begeleidde. (Cf. Walter Spies.)

Zulke namen, blijkbaar in het geheel geen gewicht hechtend aan, of gewag makend van het voorkomen van angkloeng's in de orkestjes, verleen overigens wel eenigen nadruk aan de gedachte, dat men deze gamelan's toch eigenlijk in een verkeerd daglicht stelt, door aan te nemen, dat de angkloeng's er óóit een essentiéel bestanddeel van hebben uitgemaakt. Kómen die „survivals” (levende fossielen) er in voor, dan spelen ze onder hun vieren bovendien een zeer ondergeschikte, ja bijkomstige rol of partij. Ze volgen eenvoudig, zoo goed als het gaat, die van de réjong's. Het zijn trouwens de láátstgenoemde instrumenten, wier eigenaardige techniek men duidelijk voelt als het element, dat het muzikale idioom der gamelan's „Angkloeng” gemaakt heeft tot wat het is.

Toch neemt de Schr. wel aan, dat de gamelan's „Angkloeng” zonder angkloeng's, met name de groep, die hij den

„klassieken gamelan Angkloeng” noemt, van orkestjes afstammen, die die instrumenten nog bezaten.

Hoe dit echter zij, in ieder geval schrijft, wie de geschiedenis van den gamelan „Angkloeng” te boek stelt, dus-doende tevens de geschiedenis van de Balische muziek. Zijn achtereenvolgende stadia karakteriseeren in wesen de veranderingen die met al de gamelan's hebben plaatsgevonden.

Waartoe ze hebben geleid? De schoone muziek van de „Semar Pegoelingan” is welhaast vergeten. De heroïsche metra, ten grondslag liggend aan de oude gending's van den statieuzen gamelan „Gong Gedé” worden voor het volk aldoor minder begrijpelijk. De vormelijkheid van het „Gamb Boeh”-drama met zijn uiterst gestyléerde bewegingen en spraak hebben plaats moeten maken voor de aardige trivialiteiten van het „Ardja”-spel, met zijn aldoor voortwoekerende burleskheden. De „Wajang koelit” wordt een slonzige poppenkasterij, en de gamelan „Angkloeng” trekt naar de „Kebiar”.

Schoone vormelijkheid hield in Balische muziek en drama stand zolang de adellijke hoven centra van classieke cultuur waren. Maar door het kwijnen der belangstelling voor de kunsten bij de Balische aristocratie zijn drama, dans en muziek meer-en-meer uiting geworden van de smaak van het eigenlijke volk. En wat kan dit suffiger vinden dan het traditioneele? Wat vermakelijker dan nieuwigheden? De laatste vijf jaren met hun veranderde tempo van het leven, de „wel-daden” van het onderwijs, en de verderfelijke invloeden van de kunst-„bevordering” door de toeristen, hebben schielijker wijzigingen, een onverantwoordelijker samenflansen van de heterogeenste bestanddeelen van muziek en drama dan ooit tevoren, zien plaats hebben.

Het kan iemand benieuwen wat er over tien jaar zal resten van deze kunst, of . . . dat ze er dan zal zijn — gewéést.

Toch, ondanks zijn pessimisme, of minstgenomen scepsis ten aanzien, ten aanhoore van de modernismen in de Balische muziek, is de Hr. M. c. Ph. allermintst doof voor hun positieve kwaliteiten. De „Kebiar”, zoo schrijft hij, schijnt voor het oogenblik voldoening te schenken aan de sterke behoefte van den jongen Baliër, zich in muziek te uiten. Een speciale liefde tot de klassieken is hem vreemd, en hij heeft weinig consideratie voor de traditioneele — en naar zijn meening — geestelooze manier, waarop die worden gespeeld. En waar nu die

begeerte naar expressie zich niet laat onderdrukken, en hij geen nieuwe melodien of vormen scheppen kan, want daarvoor ware er een nieuwe metriek noodig, en dié heeft hij niet, grijpt hij naar andere middelen. Wat hij kan, dat is, nieuwe instrumentcombinaties in het leven roepen, en een nieuwe manier om de oude melodiefomules te spelen en hun een zoo veranderd uiterlijk te geven, dat het háást nieuwe scheppingen worden. —

— Representeren de onder den invloed van de „Kebiar” geraakte gamelan's „Angkloeng” het heden, den „modern” tijd, en de orkestjes waarin nog archaische instrumenten als de angkloeng's zèlf voorkomen, en wier stijl van spelen ook oudmodisch is, het verleden, daartusschen ligt een breede overgangzône. Deze is trouwens zóó breed, dat ze nog op het grootste deel van het heden beslag legt, en voor zeker drie-kwart van de Baliërs en in groote deelen van het land tusschen Tabanan en Kloengkloeng, alsmede het centrale bergland, de éénige gamelan „Angkloeng” is; en zoo wil de Schr. hem, en zijn traditioneele stijl van spelen liever den „klassieken” noemen. —

— Van de gamelan's „Angkloeng” geldt, dat ze, haast zónder uitzondering, alleen voor doeleinden van ritueelen aard, preciezer: alléén ter gelegenheid van delijkverbrandingen gebruikt werden. Zelfs hun gebruik bij tempelfeesten en kleinere religieuze ceremoniën dateert pas van betrekkelijk kort geleden. Hun gebruik ter begeleiding van een dans is een groote uitzondering, de reeds vermelde „Baris Tjoemangkiran” kenden slechts enkele dorpen. Wat de „moderne” gamelan's „Angkloeng” betreft, die blijken bijvoorbeeld wel „Lègong”-dansen te begeleiden. Spelen ze voor lijkverbrandingen e. d. dan kan het gebeuren, dat de door modernisme aangetaste spelers zich uiterst weinig meer van den traditioneele, klassieke stijl aantrekken. Maar de „Kebiar-Angkloeng”, die de laatste twee of drie jaar in verscheiden dorpen van Noord-Bali een zich snel uitbreidende rage is geworden, laat gamelan's „Angkloeng” (met oorspronkelijk dus zuiver ritueele taak) zien, op-weg om, het klassieke repertoire bijna geheel vergeten hebbende, uitsluitend openbare vermakelijkheid te worden. Dit nu daar gelaten is, op den gamelan „Gambang” na, de gamelan „Angkloeng” het exclusiefst sacrale ensemble. Dat is te zeggen, de verdere gamelan's, die de lijkverbrandingsfeesten met prachtige klank

kunnen helpen opluisteren, spelen óók bij dans, drama of schaduwspel, maar de gamelan „Angkloeng” oorspronkelijk alleen maar nu en dan op de drie dagen aan de eigenlijke verbranding voorafgaande. En voorts nog wel bij den plechtigen optocht die erná de asch naar de zee brengt. — Het feestelijk karakter der verbrandingsplechtigheden is begrijpelijk; de ziel wordt er door bevrijd van de aardse banden. Vandaar al naar kaste en middelen der familie, de offers, het bezoek bij wijze van eerbetoon en het ontháál van de talloze gasten, terwijl het stoffelijk overschot in praal ligt, waar een bijzonder paviljoen binnen de erfmuren voor dient. —

— Wat ook, men mag wel zeggen zonder uitzondering geldt, dat is, naar we reeds gezien hebben, dat iedere gamelan „Angkloeng” als kern heeft „réjong's”. Dit zijn de antieke instrumenten, op Java realiter niet meer voorkomend, maar daar aan te treffen op reliëfs aan twee 14de-eeuwsche, Oost-Javasche tempels: tjandi Panataran en tjandi Ngrimbi. De twee, metalen, eigenlijke klanklichamen, feitelijk kleine gong's [met ongeveer den vorm van een bonang-ketel], zijn bevestigd aan de uiteinden van een houten middenstuk. Zoo krijgt het heele samenstel ten-naaste-bij den omtrek van een zandlooper, [of halter]. Iedere ketel heeft in zijn rand vier gaten, waardoor houten pluggen zijn gestoken, die vastzitten in een, van-buiten-af niet zichtbaar, [min-of-meer knobbelvormig] uitsteeksel van het breede eind van den houten drager. Ofwel er gaan door die gaten twee snoeren, elkander binnenin kruisende, maar ditmaal vastgemaakt aan de buiten-zijde, aan vier metalen reepen, die zelf bevestigd zijn rondom tegen het breede einde van den houten drager. Zoo kunnen de ketels vrij trillen. De speler houdt de réjong op schoot, of heeft hem, bij processies, aan een koord om zijn nek hangen. De twee ketels geven een verschillenden toon, en daar de gebruikte toonschaal viertonig is, zijn er in een orkestje twee zulke instrumenten, en meestal twee spelers, (zie **photo 1**), ofschoon vaak ook één man beide slaat, (**photo 2**). De vier ketels kunnen overigens ook gemonteerd zijn horizontaal op een onderstel [dus bonang-achtig]; zie **photo 3**, réjong mesoeloeh).

Maar de normale, oude, vorm, die inderdaad aan dien van sommige Voor-Indische en Japansche trommen doet denken, maakt dat de archaeologen er tot kort geleden faktisch trommen in hebben gezien. Deze vergissing was echter ook overigens niet zinloos. Want de eigenaardige techniek van het réjongspel is nauw verwant met, en mogelijk zelfs afkomstig van tromspel. (Zie later.)

Een groep, in alle gamelan's „Angkloeng” aan te treffen, hoort evenals de réjong's tot de instrumenten waarvan de eigenlijke geluidgevende onderdeelen, de klankbronnen, uit metaal bestaan. Maar het zijn toets-metallophonen, die dus plaat- (of staaf-)vormige klanklichamen hebben. Deze metallophonen, waaronder de kleine overheerschen, behooren in de gamelan's haast altijd tot het gendertype, dus met plaatvormige toetsen, die aan leeren riemen hangen boven bamboezen klankkokers. Saron-achtige instrumenten, met niet hangende doch liggende, toetsen, door de Baliërs „gangs'a's” genoemd, beduiden in deze orkestjes een, zeldzame, afwijking. Maar wat de gendër-achtige betreft, stèrk bezet, — in de meeste gevallen, met name in de „klassieke” gamelan's „Angkloeng”, telt men er vier, de eigenlijke „gendér's”, in hetzelfde octaaf als de réjong's, en nógmaals vier, de „kantilan's” één octaaf hooger, — stèrk bezet, domineeren zij met hun klankkleur het totale coloriet van het ensemble. Want van de réjong's zijn er meestal maar één, ten hoogste twee, stèl, en hun ketels, met hout geslagen op hun knop (montjol), geven een hoogen, zoeten en toch hollen klank. Bij de „gendér's” echter geeft het hout op brons een hellen belklank; die van de „kantilan's” is nóg schriller en nóg zoeter.

De grootste gendërachtige instrumenten, de „djegogan's”, met dunne, breede toetsen van  $\pm 27 - 30$  c.M. lang, worden óók in alle gamelan's „Angkloeng” aangetroffen, en wel in twee exemplaren. Een octaaf dieper dan de réjong's, geven ze, met dik omwonden slagstokken geslagen, een heel ander geluid, dan de kleinere gendér's; zacht maar lang doorklinkend, geheimzinnig als een verre gong. (Van al deze gendërachtigen, óók van de kleine in rappe, syncopische passages, wordt noot voor noot met de ééne hand afgedempt na met de andere te zijn aangeslagen.)

Voorts hebben al deze ensembles natuurlijk de, in Balische muziek haast alomtegenwoordige cymbalen (rinkelbekkens) en trommen. En een kempoer, (een kleine gong). Maar voor het overige moge hun samenstel blijken bij de bespreking der onderscheiden categorieën der onderhavige orkestjes. —

— Als voorbeeld van een complete archaischen, „ouden” gamelan „Angkloeng”, noemt de Hr. Mc.Ph. dien van Tjoelik (bandjar Kebon), 25 K. M. noord van Karangasem. Deze heeft:

De gebruikelijke gendërachtige toetsmetallophonen in drie octaaflijgingen. Voorts als extra: twee, buitengewoon kleine, gangs'a's, (eenoctavig,

maar niettemin hier "tjoering" genoemd, wat anders tweeoctavige instrumenten zijn).

Één volledig stel réjong's.

Naast dien kern de archaïsmen, te weten: een stel (dus vier) angkloeng's; een „grantang", (zijnde een xylofoon-, een gambangachtig instrument, van twee octaven met bamboekokers als slagtoetsen); een „tjoeng-klik", (een gewone gambang of xylofoon, óók van twee octaven).

Twee trommen en de kempoer (kleine gong). De instrumenten van deze groep zijn grooter dan gewóónlijk bij gamelan's „Angkloeng". Tenslotte de rinkelbekkens. I.c. vijf páár en óók groot, maar alle van verschillende afmeting, 15 tot 25 c.M. Voor de namen zie men later. (En vgl. men **Ex. 15** en **17**.)

Een nóg uitgebreider ensemble van dit genre is de, ongeveer op dezelfde manier samengestelde, gamelan „Angkloeng" van het ± 40 K. M. verwijderde, Prasi, aan den weg van Karangasem naar Kloengkoeng. Die heeft n.l. óók nog een „trompong", (een soort van bonang), met, i.c. 8, ketels in één rij.

Het dorp Abang, tusschen Karangasem en Tjoelik, kent weliswaar óók een „trompong"-partij in zijn gamelan „Angkloeng", maar deze wordt gespeeld door een heel anders gevormd instrument, bestaande uit 8 ruwe toetsen, platte balkjes, gehouwen uit den stam van den suikerpalm, liggend op snoeren, en voorzien van resonators, waar klapperdoppen voor dienen, waarvan de helft of minder is weggesneden. Dit instrument, (**ph. 11**) deze „trompong misih broek", (welk laatste woord daar klapperdop beduidt), zou volgens het volk éénig zijn in zijn soort. Maar de Schr. meent er zich van vroeger en elders nóg een te herinneren, ofschoon buiten gebruik. Trouwens er staan bij Dr. V. E. Korn, in „De Dorpsrepubliek Tnganan Pagringsingan" dergelijke instrumenten, waaronder met tien en met vier toetsen, afgebeeld, vormende een gamelan „Gloenggan". Trots de primitiefheid van vorm en materiaal is de Hr. McPh. méér geneigd er een goedkoop surrogaat in te zien, dan een overlevend archaïsme. De klank is natuurlijk slecht, hard en droog, arm aan galm. — Deze Abang'sche g. A. had óók de vijf páár cymbalen. De daarmede samenhangende stijl van cymbaalspel is voor g.'s A. iets zeldzaams, alléén rondom Tjoelik voorkomend.

Trouwens ook een „trompong" is voor

den „ouden" gamelan „Angkloeng" volstrekt niet algemeen. Zónder deze, resten er dus de 4 angkloeng's, de grantang, de tjoengklik, de réjong's, de gendèrachtige groep, de twee trommen, de kempoer, en de gewóone rinkelbekkens. In het Balischheetengrotere cymbalen „tjéngtjéng", kleinere „ritjik". De gewone halen iets van 10 c.M., en zijn in twee groepen van drie zoodanig op een houten onderstel bevestigd, dat de bekentjes elkander met hun rand gedeeltelijk bedekken. De speler houdt in iedere hand een enkel bekken, waar hij, snel afwisselend, de twee groepjes mee aanslaat, wat een licht, kletterend tremolo veroorzaakt, dat gevarieerd kan worden van pianissimo tot een luidruchtig forte.—

— Bij den overgang van „ouden" naar „klasiek" gamelan „Angkloeng", vallen dus de instrumenten met houten, [bamboezen] geluidsbronnen weg. Zoodat, als gezegd, de réjong's, de gendèrachtigen, de twee trommen, de bekkens en de kempoer over zijn. Voorts noemt de Schr. nog een solitair interpunctiebekkentje, [in den vorm van een réjong-, een bonang-kételtje], dat de zwakke maatdeelen markeert; de kempli. Op te merken valt nog, dat in dit geval de trommen, (Balisch „gendang" of „goepek"), al extra klein, en dus licht en hoog van klank zijn. Misschien 37 c.M. lang, hebben ze een flauw konischen vorm. Alleen het rechter, grootste, vel van iedere trom wordt geslagen, en wel met een stok. (Zie ook later.) Soms, net als bij de réjong's speelt één man béide, (**photo 5**). Ook de kempoer is klein; diameter zeg 33 c.M., rand zeg 7 c.M. hoog.

Alvorens tot de „moderne" gamelan-„Angkloeng"-stellen over te gaan, vallen nog enkele wonderlijk afgedwaalde gamelan-„Angkloeng"-ensembles te vermelden, uit het Negara'sche, dus Z. W. Bali, zónder angkloeng's, maar mèt twéé grantang's, zónder réjong's maar mèt de gebruikelijke toetsmetallophonen, (zèlfs tot 4 djegogan's en 8 „gendèr's" toe), zónder cymbalen, doch mèt twee onnoodig gróóte trommen, tot zelfs 2 Meter lang. Het scheen iets zuiver locaals, en die enorme trommen kunnen een willekeurige nieuwigheid zijn, om een ander te overstemmen bij den, niet al te vriendschappelijken, wedijver tusschen verschillende dorpen. Wedstrijden in luid en snel gamelanspel zijn sinds lang populair in Noord-Bali en schijnen later ook naar het Westen overgewaaid te zijn.—

— Tot de werkelijke „moderne” gamelan's „Angkloeng” overgaande, vinden we niet zoo zeer nieuwe, doch meer-ontwikkelde instrumenten, met een uitgebreider schaal, hetzij dat de schaal van vier- vijftonig is geworden, of de omvang grooter: In verscheiden Noord-Balische dorpen is ten-behoeve van de Kebiar-Angkloeng-muziek de schaal pentatonisch, maar buitendien heeft daar ook de lage gendér, de djegogan, anderhalf octaaf omvang. In Sabien nog één of twee dorpen is de schaal van de réjong's tetratonisch, maar hun omvang twee octaven, (en liggen die ketels op een rij). Andere dorpen, b. v. Boengkoelan, hebben echter in de réjong's alle vijf de tonen. —

— Eer we, — lest best, — komen tot des Heeren McPhee interessante beschouwingen van de aesthetische kwaliteiten en de constructieve eigenaardigheden der onderscheiden genres van Balische gamelan - „Angkloeng” -muziek, willen we hier zijn, belangrijke, mededeelingen over hun stemmingen bijeenlezen.

Eerst iets over een stemmer, namelijk I Asem uit Tihingan, een van de bekendste gamelanstemmers en -smeden van Bali, want dat dorp is het centrum van alle aanmaak van gamelaninstrumenten, op de groote, Javaansche, gongs na. I Asem is voor het stemmen van gamelan's gezocht over héél Bali, en een jonge man van ongeveer dertig, die zijn werk geërfd heeft van zijn vader. We moeten zijn opgaven echter nemen voor wat ze zijn, want hij is wél intelligent en handig, maar zijn kennis eer praktisch dan theoretisch van aard; en de Balische musici zelf verbergen niet, dat ze inzake stemming volkomen onwetend zijn.

I Asem kende voor de stemmingen van de gamelan's „Angkloeng” een reeks termen, die ook gebruikt worden voor de gamelan's „Gendér wajang”, hoewel deze laatste van wezen vijftonig, en de gs. „Angkloeng” immers vier-tonig zijn. Ook schenen verschillen van inwendige constructie niet in aanmerking te komen, doch alleen de hoogteligging, gelijk die weerspiegeld wordt door de toonhoogte van de laagste toets.

Die vier stemmingen of patoetan's waren, van laag naar hoog: 1. Segara wira; 2. Poedak setegal; 3. Tjelagin jannjah, 4. Sekar kemoening. — Een voorbeeld van die éérste patoetan vond de Hr. McPh., de gamelan's in het Karangasem'sche onderzoekende met ge-

noemden „pandé krawang” samen, er géén. — Tot de tweede werden gebracht die Oost-Balische „oude” gs. „Angkloeng” met een e of f als laagsten toon. — Tot de derde „klassieke” gs. „Angkloeng” met een laagsten toon g of as. — De vierde, hoogste, zei hij zelf nóóit gehoord te hebben; ze bestond alleen in náám.

Wat de inwendige constructieverschillen betreft, naar de Hr. McPh. vaststelt bestaande tusschen de schaal van den „antiekén” en die van den „klassiekén” g. „Angkloeng”, was I Asem alleen door herhaald vragen tot het besef en de erkenning te brengen, dat de derde toon bij die oudmodische orkestjes naar verhouding ongewoon hoog was. —

Aangeteekend moet nog worden, dat dat zoo-even geschetste stel namen van stemmingen niet op de andere gamelan's wordt toegepast.

Inzake de notennamen, herinnert de Schr. er aan, dat hun volledige successie een vijftonige reeks is als volgt: ding, dong, déng, doeng, dang.

Normaliter, — d.w.z. dus juist bij die andere gamelan's, — vindt men dus een „ding” als laagsten toon en bovendien de afstanden déng - doeng, en dang - (hooge) ding, (zoo deze laatste er is, en de schaal dus of is verlengd, of omgelegd), gróóter dan de drie andere.

De absolute ligging is van geen primair belang. Een reeks, ongeveer klinkend: e', f', g', b', c'', en de vijf namen dragend zoo als is opgegeven, ligt dus normaal.

Wat die gróótere afstanden betreft, — er bestaat een soort van „Moeder”- of „Oer”-schaal, waarin ze als het ware zijn aangevuld, die danook niet vijf- doch zeventonig is en zelfs „saih pitoe”: reeks van zeven héét. Die twee erbij-komende tonen krijgen geen eigen eigenlijken naam maar worden genoemd: penjorog (de ingelaschte), en peméro (de verkeerde) en — nu nog daargelaten, dat men ze alleen aantreft op de alleroudste gamelan's, — worden ze behandeld als doorgangstonen, zelden gebruikt behalve bij het bewerkstelligen van een modulatie tusschen de modi, die men krijgen kan door de hooger gegeven (normale) reeks op te trekken met de verschillende trappen van die „Moederschaal” als basis. In de daarnet gekozen absolute ligging zou de penjorog (tusschen déng en doeng) dus ongeveer a, en de peméro (boven de dang), omtrent d kunnen zijn.

Van omleggingen gesproken, — een reeks: e', f', a', b', c'', die op zijn derde plaats niet een zijner grootste intervallen, tertsen, heeft liggen, ligt blijkbaar niet „normaal”; m.a.w., de e' is niet zijn werkelijke eerste trap, niet

zijn „ding”. Maar haar lezende als a', b', c'', e'', f'', vindt men de grootste intervallen behoorlijk boven de derde en boven de vijfde trede, zoodat deze vorm normaal is en aanspraak mag maken op de reeks toonnamen van ding tot-en-met dang. —

Naar we bij de „patoetan's” al gezien hebben, staan apart van de zooëven bedoelde normale [pélogachtige] toonschalen de gamelan-„Angkloeng”-schalen eener-, en de „Gendér-wajang”-schaal anderzijds. De Baliërs leggen danook een nader verband tusschen deze bijzondere schalen, en willen die van de g.s. „Angkloeng” uit de „Wajang”-schaal laten ontwikkeld zijn. Maar de laatstbedoelde is een pentatonische sléndro-schaal, welks eigenaardigheden een dergelijke vereenzelviging weinig waarschijnlijk maken. [De Schr. zegt, daar nu niet nader op te kunnen ingaan, maar heeft eerder uitvoerig over die schaal of ladder geschreven. Men vgl. Dj. XVI, 8 vv, 21. Ze is níét aequigraad, gelijktrappig, maar lijkt dat toch méér dan de andere, de pélogachtige, pentatonische schalen; die uit de saih-pitoe-groep n.l. En éven goed als deze vertoont te verschijnselen van modalen aard.— De Hr. Mc Ph. geeft haar toonreeks van „ding” tot „dang” weer als volgt: e', fis', gis', b(es)', cis'. En, zoo men de „doeng” tenminste leest als b', en niet als ais' (bes'), liggen de tertsen „goed”.]—

De, viertonige, gamelan-„Angkloeng”-schalen maken volstrekt niet den indruk van incomplete vijftonige schalen, doch klinken als iets, compleet in zichzelf.

Die van den „ouden” g. „Angkloeng” noteert de Schr. als: f', g'+, bes'—, c''. Genóemd worden die vier tonen successievelijk: déng, doeng, dang, ding. [Die „terts” zou dus niet „goed” liggen.] De kempoer geeft een Bes. (Zie later.)

Maar de schaal van den „klassieken” g. „Angkloeng” schijnt, naar we al gezien hebben, den Baliër niet veel anders te klinken! Den Westerling doet zij dat wel. De Hr. Mc Ph. noteert haar als: g', a'+, b'+, d'' voor dezelfde successie van déng tot ding. De absolute ligging is n.l. bij de „klassieke” g.s. „Angkloeng” gedeceideerd hooger dan bij de „oude”. Ze is vaak nóg een semitoon hooger, maar kan ook, ofschoon zelden, een semitoon láger zijn dan de laatstgeveene. Het groote verschil komt echter van die naar verhouding bepaald lágere dang. [De „terts” b-d, van dang tot ding, is dus nu „goed”. Maar de, gedecideerde, secunde van déng tot doeng niet.] In geval deze wezenlijk viertonige schaal vijftonig wordt ge-

máákt, gelijk, naar we reeds hebben gezien, verscheiden „moderne” g.s. „Angkloeng” van Noord Bali doen, — komt die toon automatisch in de gaping tusschen de „ding” en de „déng” te vallen, en wel een groote secunde bóven de „ding”. Zoodat er dan een reeks ontstaat: g', a', b', d'', e'', welke tonen nu successievelijk de namen dragen: déng, doeng, dang, ding, dong. Als saih-pitoe-modus zou die reeks echter hebben te heeten: ding, dong, déng, doeng, dang!

Eigenaardig genoeg blijkt voor Westersche ooren de „klassieke” g. „Angkloeng” typischer van tonaliteit, dan de „oude”. Want met die hóóg genomen „dang”, krijgt men bij laatstbedoelde niet zoo den indruk, dat die viertoons-schaal overheerscht wordt door een drieklank, (inplaats van g, b, d, hoort men immers f, bes, c). Daarom neemt voor onze ooren die „oude” gamelan-„Angkloeng”-muziek eer een modale kleur aan terwijl de „klassieke” iets harmonieks heeft. Láátstbedoelde nuance maakt het echter te meer begrijpelijk, dat de Baliër den nadruk legt op de verwantschap der „Angkloeng”-muziek met die van de „mond trom”, de „Gènggong”, [met zijn systeem van aliquot-, dus van typisch „harmonische” tonen!] Op die mondtrom spelen ze graag, viertonige, „Angkloeng”-muziek, waarbij er, merkwaardig genoeg!, in melodisch opzicht maar weinig verandert. Omgekeerd heeten veel van de „Angkloeng”-stukken „Gènggong”-muziek te zijn van oorsprong.

Van de „klassieke” g.s. „Angkloeng” moet overigens nog vermeld worden, dat de kempoer, althans in verreweg de meeste gevallen, een buitentonalen toon geeft, en dus, op zijn manier, de viertrappige schaal pentatonisch maakt. Bij z'n g', a', b', d'' schaal heeft de Schr. dien toon als f genoteerd, maar es, e, of fis zou even zeer zijn mogelijk geweest; men mag hem kiezen naar eigen smaak, als hij maar „goed klinkt” bij de rest. Deze toon zet een extratoets bij aan het coloriet, die van harmonischen aard en voor den Westerling onweerstaanbaar is, maar, naar de Schr. zéker weet, ook op den Baliër geenszins zijn uitwerking mist. Als quasi dissonans doet hij juist precies wat noodig is, om aan die tetratonische schaal de derde dimensie te verleenen. Trouwens ook als inter-punctie wordt die kempoer-toon veel effectiever door buiten de schaal te liggen.

Om op de „Gènggong” terug te komen, deze is gesneden uit een lontarpalmbladrib, een lange, dunne spaan daarvan, met overlangs in het midden een lang tongvormig gedeelte be-

weegbaar gemaakt, [de rest vormt quasi een beugelvormige lijst om de tong heen, aan haar basis blijven tong en lijst samenhangen]. Het instrumentje wordt met de linker hand voor de mond gehouden, die als klanklichaam, resonator dient, want het eigenlijke klankvoortbrengende deel is de „tong”, die door rukken aan een, nabij haar basis bevestigde draad tot trillen wordt gebracht. Het menselijk orgaan brengt wel niet de tonen voort, maar bepaalt die toch, al naarmate het zich instelt alsof het zelf of den eenen, of den anderen moest produceren, en geeft meteen kleine zachte ademkuchjes tegen de tong, zoo vaak er aan gerukt wordt.

Wat de toonschaal van de „Gèng-gong” betreft, ze heeft zes tonen, die gebruikt worden, maar daarvan het middelste viertal verreweg het meest. Terwille der vergelijkbaarheid een semitoon lager noteerend dan ze meestal klinken, krijgt de Schr. een viertoons-schaal g', bes', c'', d'', met de namen déng, doeng, dang, die dus veel op de klassieke-„Angkloeng”-schaal lijkt. Máár, zegt de Schr., de twee binnen-tonen zijn van plaats veranderd. [De „terts” is de eerste schrede en niet de laatste.]

Voor alle praktische doeleinden echter worden deze twee viertoons-reeksjes door de Baliërs identiek, verwisselbaar, geacht.

Curieus is het gesteld met de twee overige „Gèng-gong”-tonen. Onder die „déng”, g', heeft hij namelijk nog een e', liggen, die [N.B., want vergelijk de d''], „ding” heet. Bóven de d'', gebruikt hij voorts nog een, „dong” genaamde, f''. Denkt men zich nu die hoge f een octaaf verlaagd, en die d'' tusschen haakjes, dan heeft men dus een normale pentatonische schaal e', f', g', bes', c'', met de namen normaal van „ding” tot „dang”. De Schr. vraagt zich af, of dat puur toeval zou zijn, dan wel of dáárdóór eerst in de „Gèng-gong”-schaal de reeks g', bes', c'', (d'') maar vervolgens ook in de „Angkloeng”-schaal de reeks g', a', b', (d''), de namen déng, doeng, dang, ding hebben gekregen.

Enkele op zichzelf staande onregelmatigheden in „Angkloeng”-stemmingen moeten nog worden aangestipt. De „oude” gamelan „Angkloeng” van Mega Tiga had in zijn réjong's en angkloeng's een schaal g', a', b', d''. [Dus quasi klassiek?] Maar wat nu het curieuze was, in al de toets-metallophonen klonk de hoogste toon (ding) onmiskenbaar als een des! Daar die instrumenten bovendien zeer luide speelden, overheerschte de des geheel. Van een toevallige onzuiverheid kan geen sprake zijn, want onderling stemden alle instrumenten van de groep overeen. Waarschijnlijk dus waren eenvoudig de verdere instrumenten overgenomen uit een anderen

gamelan. Dergelijke combinaties, d. w. z. van instrumenten uit twee gamelan's, komen vaker voor!

Die rare g s. „Angkloeng” uit het Negara'sche hadden ook een raadselachtige schaal, die volstrekt niet in het systeem wil passen. De reeks cis', dis', fis', a', droeg de namen dong, déng, doeng, dang. Naar men ziet zijn de namen ongewoon. Maar bovendien is dit, men mag wel zeggen het éénige geval, waarin de belangrijke kwintverhouding tusschen den laagsten en den hoogsten toon niet is bewaard; — want de gamelan uit Mega Tiga, met zijn verminderde kwint, moest immers als een toevallige wonderlijkheid worden beschouwd. Die Negara'sche toonreeks hoort echter misschien wel in een andere categorie dan de rest thuis.

Er valt nog één belangrijk feit te vermelden betreffende de stemming. Al de toets-metallophonen (in welken gamelan ook) vormen, hetzij enkele, dan wel dubbele, paren. Elk zoo'n paar bestaat uit een wat lager gestemden „pengoembang” (gonzer, brommer) en een wat hooger „pengisep” (slurper, inhaler). Het verschil kan tot  $\frac{3}{8}$  toon toe bedragen, en de bedoeling van een zoodanige stemming is, het geluid telaten golven. Daarbij bestaat de neiging het verschil te doen toenemen naarmate de instrumenten groter zijn en een langzamere, melodieuze partij hebben, zoodat een expressieve, doordringende toon van nature gewenscht is. Bij het kleiner worden der instrumenten zal men het verschil in stemming danook hooren verminderen. — Wordt een noot door twee precies gelijke toetsen voortgebracht, dan vindt de Baliër hem misprijzend, „sijep”, d.i. rustig, bewegingloos, zonder „tangoeran”, d.w.z. zwevingen. — Heeft een g. „Angkloeng” één (viertoons) réjong-stel, dan stemmen hun tonen overeen met die van de „pengisep”-instrumenten uit hetzelfde octaaf. Maar zijn er bijgeval twee volledige stellen, dan staat het tweede stel in „pengoembang”-stemming.

Deze methode van stemmen is niet zoo ingewikkeld als iemand op het eerste gezicht zou denken. Ze is integendeel voor metallophonen juist heel geschikt, voegt zich op een voortreffelijke manier naar de functie van de onderscheiden instrumenten. De klank van zoo'n gamelan, goed-gestemd, is van een schoone maar onbeschrijflijke sonoorheid, zoet en klokkenspelachtig in de hoogte, en met iets zoo geheimnig pulseerends in de laagte, als nimmer, waar ook, elders gehoord. —

En nu mogen we dus achtereenvolgens de

muziek in beschouwing nemen, gelijk die door de onderscheiden genres van g. s. „Angkloeng” gemaakt wordt, — want wel bestaat er sterke verwantschap van klankkarakter en van repertoire tusschen b.v. de „oude” en de „klassieke” g. „Angkloeng”, maar toch ook aanmerkelijk verschil.

Van den „ouden” gamelan „Angkloeng” zijn de stukken betrekkelijk eenvoudig, terwijl zijn totale effect wáárlíjk iets blijfs en opvroolijks heeft.

In wóórden weergeven laat het effect van zoo’n gamelan, als b.v. die te Tjoelik, (zie **voorb. 17**) zich maar moeilijk. De muzikanten speelden onveranderlijk *forte*, met géén andere nuanceeringen dan dat ze in de laatste paar herhalingen dit deden aangroeien tot *fortissimo*. De vastberadenheid van hun spel, de verstoktheid waarmede ze de *ostinato* bleven herhalen, en daarbij dan nog het geweld der cymbalen en het holle geluid van de *angkloeng*’s, gaven een gewaarwording van een mechanisch en barbaarsch dynamische energie. Het ensemble klonk wel rijk, maar niet verward. De scherp gesneden melodie van de kleinere stoorten *gendèr*’s, metalig, carillonachtig, stak sterk af tegen de *staccato*-klanken van de *bamboe*-instrumenten. Cymbalen en trommen schiepen een gespannen rhythmischen onderstroom, en door alles drong de pulseerende stem van de *djegogan*’s heen, aan hun weinige noten een vreemde beteekenis verleende. — Véél geluid geven doen de *tjoengklik* en de *grantang* niet; om hun partijen te volgen, moet men er vlak bij gaan staan. En ook de *angkloeng*’s waren niet erg duidelijk. Maar wel hebben ze veel invloed op het eigenaardige timbre van het ensemble.

Wat het repertoire betreft, de eenvoudigheid der contouren van hun melodisch materiaal, het ongeunstelde van de trompartijen, en de huiselijkheid der titels gaven den *Schr.* de sensatie, dat deze stukken dichter naderen tot, meer hebben van eigenlijk gezegde volkswijzen, dan wát ook in de Balische muziek. Want de hebbelikheden van echte volksmuziek, voor ons gevoel onafscheidelijk hoorend bij menschen, die zoo door muziek bezeten zijn als de Baliërs, schijnen in hun toonkunst overigens, wonderlijk genoeg, te ontbreken.

Ziehier een lijst van die titels. (Voor het Balisch te vergelijken **Note 4.**) De *Schr.* heeft er alleen de namen op gezet, die óf heel vaak óf heel zelden voorkomen. — No. 1 werd hem van de vijf keeren vier maal genoemd als hij naar namen vroeg. No. 2 - No. 5 kwamen haast éven veel voor. De overige waren zeldzamer. De met een \* gekenmerkte noemde

men maar ééns. Van No. 1 valt te vermelden, dat die titel door heel Bali voorkomt, niet alleen bij den g. „Angkloeng”, maar ook voor „Gong”, „Semar Pegoeelingan”, „Gènggong”, en, naar hij meent, „Gamboeh”.

No. 1 „De kraai steelt eieren”. [Vgl. nog *Dj. XVI*, 135.] — No. 2 „Het witte paard”. — No. 3 „Het steigerend paard”. — No. 4 „Zwart gemaakt gezicht”(?). — No. 5 „Het gemankeerde accent”. — No. 6 „Vechtende katten”. — No. 7 „De pad die in een pisang klimt”. — No. 8 „De hagedis zwemt over het water”. — No. 9 „De paling komt te voorschijn”. — No. 10 „Brandende glagah” (*Saccharum spontaneum*). — \*No. 11 „Loetoengs elkaar omhelzend”. — \*No. 12 „Loetoeng niet zwart gezicht”. — No. 13 „Golven”. — \*No. 14 „Koe die drinkt”. — No. 15 „De kwakende kikker”. — No. 16 „Paartje vlinders aan het spelen”. — No. 17 „Gonzende libel”. — \*No. 18 „Koopvrouwen op de markt”. — \*No. 19 „De gele slak”. — No. 20 „Honderd duiten”. — \*No. 21 „De verbannen Brahmaansche”. — No. 22 „Het vliegendehonden-net”. — No. 23 „Zoete tamarinde”. — No. 24 „Wierookwalm”. — No. 25 „De indigobloem”. — No. 26 „De soengsangbloem” (*Gloriosa superba*). — No. 27 „De gadoengbloem” (*Dioscorea hispida*). — No. 28 „De poetjoekbloem” (*Kembang spatoe*, *Hibiscus*). — No. 29 „De kembodjabloem”. (*Plumiera acutifolia*).

Vaak worden er ook namen opgegeven, die naar onderscheiden Balische dansen verwijzen: „Baris”. — „Gabor”. — „Mendèt”. — „Pelégongan”. — „Tetopèngan”. — „Daratan”. — (Men zie het artikel van *Walter Spies* in ditzelfde nummer van *Dj.*).

Ook geven ze vaak Sasaksche namen op; maar daarvan blijken ze dan de beteekenis niet te kennen. Maar de namen hierboven gunnen ons wel een blik op de geaardheid der fantasie en het soort der humor, eigen aan dit volk in zijn natuurlijke, landelijke sfeer van leven. Hoe traditioneel sommige dier namen ook schijnen, vaak tot in de verst van elkander gelegen districten opgegeven, ze hebben toch geen gróóte beteekenis als sleutels ter benadering van den gevoels- of den picturalen inhoud dezer muziek, want het gebeurt maar zelden dat twee gending’s met denzelfden naam, zelfs indien genoteerd in dorpen dicht bij elkaar, overeenstemmen in metrisch of in melodisch opzicht. (Men vgl. b. v. **voorb. 18a** en **vb. 19a**; voorts **vb. 17** en **vb. 20a**). Bovendien kennen veel dorpen in het geheel geen namen voor de stukken van hun „Ang-

kloeng"-repertoire, en vonden de menschen het daar vrij gek, dat de Schr. dóórvroeg. Het is immers voldoende, de beginnoten van de inleiding hoorende, het stuk verder te kunnen spelen! — En tenslotte gebeurde het óók nog weleens, dat bij herhááld navragen, ergens na zes maanden, op een bepaalde naam een andere melodie werd gespeeld!

Dit is bij de volksmuziek voor den g. „Angkloeng” (of voor de „Gènggong”) dus wel héél anders dan bij de klassieke muziek voor al de verdere gamelan's. Want dáár brengt een bepaalde naam wel deugdelijk een bepaald fundamenteel melos met zich.

Maar om nu nader op de constructie van die „oude”-gamelan-„Angkloeng”-muziek, eigen van karakter als ze is, in te gaan. De vorm van de stukken blijft, alreeds bij die der typische muziek van den „klassieken” g. „Angkloeng” vergeleken, meestal heel eenvoudig, aangezien ze buiten een klein, niet herhaald, door tjoengklik, of gendér, of beide gespeeld, inleidinkje, de „pengawit”, gemeenlijk maar uit één deel bestaan. [Vgl. dus wat dit betreft, de Javaansche „kleine” gamelanstukken, gending's tjilik.] Daar dit deel niet lang is en vele keeren herhaald wordt, maakt het thematische gegeven den indruk van een „ostinato”. Méést is die 4, 10 of 12 maten lang (4/4). Maar ook 2, 3, 8, 14, 16, 18, 20, ja 13 en 13½ maat komt voor. De Schr. stelt dit éénige hoofddeel van deze simpele stukken gelijk aan het finale hoofddeel der uitgebreidere composities, aan de „pengètjèt”. Maar het wordt i.c. niet aldus doch „penibān” genoemd, welk woord wel van tība, vallen komen zal. „Pengètjèt” heeft de kracht van ons „allegretto”; immers beduidt „ngètjèt” den eigenaardigen loop, tusschen stappen en draven in, van een koelie die een vracht pikoelt. Wat zoo'n „penibān” betreft, deze kan wel een keer of vijf-en-twintig gespeeld worden; als gezegd ongenueanceerd forte, maar de laatste keeren fortissimo en met sterkere accenten van de cymbalen dan eerst. Dat noemt men dan „rangkep”. Hoofddeelen aan het finale voorafgaande, en „pengawak” genaamd (het grondwoord beteekent: lichaam), werden in het repertoire dezer gamelan's zoomin te Tjoelik als te Kaāng-kaāng, Mega Tiga, Koeboe of Abang anders dan per exceptie aangetroffen. De vorm, door de, archaische, g. „Angkloeng” van deze streek typisch en gemeenlijk gebezigd, heeft dus een „ostinato”, met een-en-dezelfde noot beginnend en eindigend, waarop een kempoer-slag valt. Van de, eenvoudige

maar bewonderenswaardig gebouwde, ostinato-melodieën geeft de Schr. voorbeelden sub 18 en 19. (Vgl. ook het thema van vb. 17.) Een kringetje duidt den kempoer, een kruisje een noot, meegeslagen door de djegogan aan.

Stellig geldt van stukken als de zooëven beschouwde „oude”-gamelan-„Angkloeng”-muziek mede in hooge mate, wat de Hr. McPh. meer speciaal heeft opgemerkt over die van den „klassieken”-gamelan-„Angkloeng”, dat ze miniatuur proporties vertoont, in vergelijking met de uitgestrekte volzinnen en de bewerkelijke constructies der „Gong-Gedé”-en der „Semar-Pegoelingan”-composities. —

— Tot zoover over de architectuur, over de horizontale ontwikkeling der „oude” „Angkloeng”-muziek. Ook betreffende den verticalen opbouw, het samenstel uit stemmen van onderscheiden karakter, zijn de Schr. mededeelingen van belang.

De kleine formaten van toetsmetallophonen spelen dus de ostinato-melodie gelijk-op. (Men zie zijn vb. 17 en ph. 10.) — De tjoengklik, en de grantang paraphraseeren haar ieder op hun eigen manier, maar beide in octaven. — De diepe djegogan-partij speelt een, uit weinige, relatief langzame, lange noten bestaanden, cantus firmus, [extract of basis van de ostinato]. — De partij der trommen hebben we door den Schr. „ongekunsteld” hooren noemen. — Die van de rinkelbekkens is stellig alles behalve kunsteloos, maar moge, als in dézen vorm géén verplicht element van de „oude”-g. „Angkloeng”-muziek, eerst zoo straks besproken worden. — Maar een allerbelangrijkst bestanddeel der heele „Angkloeng”-muziek, het figurale, is nog pas zwak vertegenwoordigd; zuiver dynamisch beschouwd tenminste. Het blijft namelijk beperkt tot de réjong's met de angkloeng's. D. w. z. laatstbedoelde instrumenten spelen de réjong-figuren, als gezegd, zoo goed mogelijk mee. Dat de vier spelers, ieder maar over één toon beschikkend, in het samenstellen van hun figuratief-melodische mozaiek slagen, hebben ze, naar de Schr. terecht doet opmerken, aan het Balische talent voor polyrythmiek te danken. Want ieder dier vier tonen herhaalt zich op een zóódanige manier, dat er een eigen rhythmisch patroon ontstaat. (Over het redupliceeren van den schok zie men de tweede alinea van dit overzicht.) — Wat de réjong's betreft, hun eigenaardige figuraties zullen we later nog alles hooren domineeren. Dat de Schr. die techniek beschouwt als het éigenlijke karakteriseerende element der gamelan-„Angkloeng”-muziek, werd hier al

genoteerd. Trouwens ze hebben een nog veel verder reikenden invloed gehad; want, — zegt de Schr., — hun eigenaardige archaische idioom is het punt van uitgang geweest voor de ontwikkeling van een der bizonderste karaktertrekken der Balische muziek, de uitvoerige twee-partijige figuratie der melodie, die tegenwoordig in alles overheerscht; — waarbij een uitzondering valt te maken voor gamelan's als die van het „Gamboeih”, en van het „Ar dja”-spel; want bij die spelen is de muziek van wezen homophoon. De gamelan „Gong” en „Pelégongan” toonen dit figuurwerk in een betrekkelijk modern ontwikkelingsstadium, met meer onderlinge tegenstelling tusschen de twee figuratiepartijen, dan bij den eigenlijken réjongan. Den óórsprong, het voorbeeld van die réjongtechniek zelf, is, naar we reeds hebben aangestipt, de Hr. McPh. geneigd te zoeken in het Balische tromspel. Met uitzondering juist van de eenvoudige, ja bijna primitieve trompartijen in de g s. „Angkloeng” zelf, blijkt dit in de Balische orkesten zéér samengesteld, en domineert het agogisch door de veranderingen in tempo en nuance aan te kondigen. Maar bovendien hebben die trommen met de réjong-stellen verschillende punten van overeenkomst. Ze vormen páren, van welke het eene instrument hooger, het andere lager is gestemd. Ieder der twee spelers beschikt over twee tonen, (bij de „Angkloeng”-trommen echter niet), en vormt, door „onregelmatige” afwisseling van linker en rechter hand, een eigen rhythmische figuur. Die twee figuren of patronen, andersgezegd de twee trom- (of réjong-) partijen, grijpen met hun wederzijdsche vertandingen zoodanig in-één, dat er een ononderbroken lijn ontstaat, een snelle, effen stroom, synthese der twee, tegenover elkander gestelde, syncopische figuren. De eene hiervan bestaat uit de laagste, de andere uit de hoogste twee tonen. — Om nu voorloopig van de réjong's af te stappen, aangeteekend moet nog worden, dat de Schr. ze blijkbaar ook beschouwt als het morphologisch voorstadium van trompong- [bonang]achtige instrumenten. („Het uitgangspunt eener reeks van daarvan afgeleide en verder ontwikkelde instrumenten, gevonden in de groote, meer moderne gamelan's.”)

Wat de cymbaal-partijen betreft, ieder páár heeft te Tjoelik een bijzondere functie, en een naam om die te beschrijven. Het grootste, de basis van het kwintet, heet penjelah (van sela h: helder), want het klinkt duidelijk door het geluid van de andere heen. Dan komt de penengah (van tengah: half, midden), want zijn slagen vallen tusschen

de hoofdslagen in. De tjongé-tjongé (klanknabootsend woord) speelt óók op zwakke maatdeelen, maar dubbel zoo vlug als de vorige. De laatste twee paren vormen een stel, kitjak genaamd (wat ook een onomatopoeïsch woord is), en spelen rappe, in-één-grijpende rhythmten. Vb. 15 laat zien, dat ze beide hetzelfde rythme hebben, maar tenopzichte van elkander een zestiende verschoven! Met de twee op hen volgende paren samen, slaan ze een, niet verder gevarieerd, rhythmisch patroon. Het gróóste paar echter, de penjelah maakt den indruk min-of-meer leiding te geven, door namelijk van tijd tot tijd tot syncopen zijn toevlucht te nemen. Zie vb. 16, een typische penjelah-partij bij een „acht-maats”-ostinato, en waar men ziet hoe de kempoerslag door het crescendo in de laatste maat en door de syncopische bewogenheden wordt aangekondigd. — Dergelijk cymbaal-spel vond de Hr. McPh., voor wat g s. „Angkloeng” betreft, naar gezegd, alléén omtrent Tjoelik. Hij noemt hiervoor nog metname dien gamelan met de eigenaardige surrogaat-trompong uit Abang. (Zie eerder.) Er was overigens wel eenig verschil met het Tjoelik'sche geval: Het zwaarste paar bekkens heette nu kepoeakan, (anders de naam van een bamboeinstrument om vogels te verjagen), en het stel van twee paren lichte bekkens kanti lan. Meer dan nominaal was het onderscheid alleen bij de nog restende twee paren, thans samen den naam van barangan (volgers) dragende. Hun partijen vindt men in vb. 22. Van ieder paar liet men beurtelings de bekkens op elkander slaan en óver elkander heen glijden, dusdoende om-en-om zware en lichte accenten krijgend, (respectievelijk genoteerd onder en boven de lijn). De partij van het kleinere paar noemde men njandet en beschouwde men als mannelijk (lanang); die van het grootere, als vrouwelijk (wadon) beschouwde, molo s. Den laatsten term zullen we nog herhaaldelijk aantreffen om bij de tweepartijige figuraties de onderstem aan te duiden.

Dergelijke cymbalen als zooëven besproken zijn typisch voor den klassieken gamelan „Gong”, en niet voor den „ouden” gamelan „Angkloeng”. — Nog een instrument, niet typisch voor, niet constant aangetroffen in laatstbedoelde, is ook reeds hooger genoemd, namelijk de trompong. Wel typisch thuishooren doet deze in den gamelan „Gong” en in den „Semar Pegoelingan”. In laatstbedoelde telt hij drie, in den g. „Gong”, en indien in den g. „Angkloeng” voorkomend, twee octaven réjongachtige ketels, gerangschikt in één, horizontale, rij. Zijn timbre is doordringend

en maakt een indruk van zachte scherpste. Waar ook voorkomend, fungeert het instrument als hoofd-, als solo-instrument. Soms wordt er op geslagen in octaven, — aldus op de *surrogaat-trompong* van den g. „Angkloeng” in Prasi, (zie eerder), waar de partij i.q. wel wat eenvoudiger was, maar toch het kenmerkende trompong-idioom sprak. Men zie **vb. 21.** — Maar vooral de bloemrijke speeltrant, dien de Schr. in Tjoelik observeerde en in de twee **vb.** sub **20** vastlegde, deed tenzeerste denken aan den stijl van trompongspel, dien de „Semar Pegoeelingan” te genieten geeft met zijn synco-pischheden en zijn nerveuze ornamentiek. Het is trouwens merkwaardig hóe zeer die manier van een melodie voor te dragen op den zangstijl van negerzangers in de z.g. „blues” lijkt. Wat de vlugge figuren in de *pengètjèt* van Plajon betreft, die herinnerden hem, merkwaardig genoeg, ten sterkste aan de solo-trompartij in zekere (Afriko-Cubaansche) *ñanigo*-orkesten. Precies dezelfde rhythmien, gehamerd met ééndere, bijna diabolische kracht! —

— Hebben we hierboven dus punten van overeenkomst gezien — in het figuurwerk en casu quo in cymbaal- of in trompong-partijen, — tusschen „oude” gamelan's „Angkloeng” eener-, en groote klassieke orkesten als gamelan's „Gong” of „Semar Pegoeelingan” ander-zijds, ook van een gamelan „Angkloeng”, die zoowel archaische, „oude”, als totaliter „moderne” trekken vertoont, geeft de Hr. McPh. een interessant voorbeeld. De gamelan van Bandjar Oema bezigt n.l. bij crematies nog veritable *angkloeng's* en houdt zich dan strikt aan de traditioneele gending's. Maar bij andere gelegenheden laat ze die instrumenten weg en heeft dan stukken op haar repertoire, die duidelijk „Kebiar”-invloeden verraden. —

— En thans de „klassieke” kleine gamelan „Angkloeng”; met zijn, gelijk reeds aangeteekend, bijzonder kleine instrumenten en daardoor exceptioneel hooge stemming en lichte en luchtige geluid. De *kempoerton* niet dieper dan klein-es, de *djegogan's* niet lager reikend dan klein-fis, de miniatuur trommen, die ook al niet veel gewicht bijzetten. Dat hij de eigenaardige bamboeklanken van *angkloeng's*, *grantang* en *tjoengklik* heeft laten varen, moge als een verarming van het coloriet betreurd worden, het timbre is er te glansrijker en te doordringender door geworden, de stem van de zacht-schelle kleine gendèrachtigen nog overheerschender, de heele klankkleur al wel zeer naar het hart van het

nieuwe Bali. Het wegvallen van de partijen dier xylofoonachtige instrumenten is bovendien een vereenvoudiging der veelstemmigheid en één der oorzaken, dat de „klassieke” gamelan „Angkloeng”, vergeleken met de klassieke verdeling der partijen, met de „orchestratie” van de gróóte gamelan's, zeg dus „Semar Pegoeelingan” of „Gong Gedé”, een betrekkelijk simplen indruk maakt.

Die klassieke, groote orchestratie kan worden omschreven als volgt: Over het thematische gegeven, een soort van *cantus firmus*, reeks van noten, die zich binnen één octaaf houdt, wordt een ruimer ontplooid melodie geconstrueerd, met een omvang van twee octaaf of meer. Die melodie wordt veelal nog geparaphraseerd een octaaf hoger. In de hoogste registers vindt een onophoudelijke figureerende paraphraseering over de hoofdnoten der melodie plaats. Aan de toetsinstrumenten zijn dus in de successieve lagen toevertrouwd: *cantus firmus*, melodie, paraphrase en figuratie. De interpuncties in de muzikale phraseering worden door gongachtige instrumenten verzorgd; groote om de perioden te begrenzen, kleinere om de muzikale volzinnen nader te verdeelen, om de lichte maatdeelen aan te geven, of, soms, een syncopisch contrarhythme. De trommen verlevendigen het geheel met hun snelle patronen van verglijdende accenten, hoofdzakelijk gericht op het verleenen van een discreten nadruk aan de kleinere onderverdeelingen der volzinnen, en het aankondigen van het einde der perioden door voorafgaande syncopeering en crescendo. De cymbalen onderhouden een voortdurend rhythmisch tremolo, de trommen op de gewichtige accenten versterkende.

Wat de vereenvoudigingen aangaat, we hebben alreeds aangestipt, dat de trommen in ons orkestje een primitievere partij spelen dan in de meeste Balische gamelan's. Immers wordt van iedere trom maar één vel, het rechter, grootste, gebruikt, d.w. i.c. z.: geslagen met een stok. De linkerhand rust op den rand (*bibih*) en de vingers dempen het geluid van tijd tot tijd (*tekap kenda*); men zie **ph. 3.** De trom met den laagsten toon is de „vrouwelijke” (*wadon*), die met den hoogsten de „mannelijke” (*lanang*). Samen geven ze gewoonlijk het laagste tweetal tonen van de viertoons-schaal. Daarmede volgen ze dan, zoo goéd als het gaat, het figuurwerk gelijk de meerderheid der metallophenen dat geeft; zonder al te veel aan precieze overeenstemming te hechten vermoedelijk. Men zie **vb. 12**, door den Schr. zèlf

vrij geschetst, maar dat niet onjuist zal zijn. Met deze trommetjes méér te doen is niet goed mogelijk.

Qua ensemble vertoont het spel van den „klassieken” gamelan „Angkloeng” twee onderscheiden hoofdaspecten. Bij het eerste speelt bóven den cantus firmus van de djegogan's de gamelan, overigens unisono, een melodische lijn; dit gebeurt gewoonlijk gedurende het eerste deel van de compositie. — Maar vervolgens kan de muziek uitbarsten in figuurwerk. In dat geval zal de zuiver melodische lijn, waar de cantus firmus toe ontwikkeld was, verdwijnen als zoodanig; ze is verder alleen maar in het geheel in begrepen. In haar plaats speelt de hééle gamelan boven den cantus firmus nu een twee-partijige figuratie van ononderbroken zestienden. De figuratie heeft zich ontwikkeld uit het réjong-spel en mag beschouwd worden als zelf melodisch van aard te zijn; dit figuurwerk staat onder verschillende namen bekend: kotèkan, tjandetan, en, speciaal van de réjong's zelf sprekend, : réjongan.

We deden reeds uitkomen, een hoedanig gewicht de Auteur aan die réjongan hecht als den ondergrond van alle verdere Balische figuurwerk, of dit organisch zij, dan wel zuiver decoratief. En ook het verband dat hij legt tusschen réjong- en trom-spel. Er is één hechte regel, die het figuurwerk beheerscht: het moet altijd kloppen met den cantus firmus. Naar we kunnen zien uit de **vb. sub 8, 10, 13, 13a**, wordt iedere noot van de djegogan's, die op het zware deel van de maat valt, op datzelfde tijdstip ook in het figuurwerk geslagen, het zij in de boven-, het zij in de onderstem. Cantus-firmus-noten op zwakkere maatdeelen, en die we dus min-of-meer als doorgangs-noten mogen beschouwen, zijn soms wèl in de figuratie te vinden en soms níét. Een al te strikt in aanmerking nemen van die secundaire noten zou het vuur van deze begeleidingsstemmen te zeer temperen. — Sub **vb. 8** heeft men gezien, dat er in dit figuurwerk buitengewoon veel kwintintervallen voorkomen; stellig wel circa vier in een maat: Dit komt hiervandaan dat zoomin de d als de g ooit alléén worden geslagen; bepaald unisono gespeelde momenten nu daar gelaten. Wat wèl voorkomt, hoewel niet zoo vaak, is dat een d samenvalt met een a; en óók weleens een g met een b. Nóóit voorkomen doen de intervallen g-a, a-b, en b-d. In **vb. 9** zal men tertsen, kwarten en kwinten opmerken. Maar láátstgenoemde intervallen overheerschen steeds. Het is niets ongewoons uitgebreide passages te

vinden, waar andere intervallen volstrekt in ontbreken. De dubbele noten, en dan meer speciaal die kwinten, springen door hun grootere klankkracht naarvoren uit de figuratiepatronen, en vormen samen onregelmatige reeksen van tegenaccenten. Hun verholen rhythmiek, soms syncopisch, soms glad-in-de-maat, blijkt het allerbelangrijkste element dezer figuratie. Ze verbannen het gevaar, dat dit figuurwerk een eentonige, domme reeks van gelijke noten wordt, verleenen er richting en belangwekkendheid aan. Houdt men dit bij het bestudeeren van de door den Schr. gegeven voorbeelden voortdurend in het oog, dan heeft men er een leidraad aan, die toegang verleent tot het Balische voelen-in-syncopen. Ook van alle Balische tromspel vormen die syncopischheden den kern.

Hooger, sprekende over bepaalde rinkelbekkentjes van zekeren „ouden” gamelan „Angkloeng”, is een term gebruikt, die ook bij het kotèkan van de toetsmetallophonen gebezigd wordt om de figuratiepartijen van elkander te onderscheiden. Het grootere, „vrouwelijke” paar bekkentjes werd geacht de „molo s” (eenvoudige) partij te spelen, waarvoor men bij de gendér-figuraties ook wel „ngotèk” zegt, (van een woord dat schaven, of zachtjes en in het voorbijgaan schrappen beduidt, wat op de beweging van de slagstokken bij het aanslaan doelt). — De partij van het kleinere, „mannelijke”, op zwakkere momenten slaande, paar wordt bij de bedoelde bekkentjes „njandet” genoemd. Bij de metallofoonfiguraties noemt men die [secundaire] partij de „njangsih” (de verschillende, afwijkende). In die namen is blijkbaar vóórondersteld, dat de „molo s” de aan de figuratie ten grondslag liggende melodie volgt. Maar ondanks die theorie moet de Schr. zeggen, dat de eene partij al net zoo gecompliceerd lijkt als de andere: niet weinig voorbeelden van zulk figuurwerk opgeschreven hebbend, moet hij erkennen, dat hij het ware onderscheid tusschen de twee partijen nog niet precies heeft te pakken. Weliswaar schijnt de laagste partij, de „molo s”, minder tot wèrkelijke syncopeeringen geneigd dan de „njangsih” en vaker met zijn noot op den vollen slag te vallen. Maar wat moet iemand antwoorden, gevraagd naar het onderscheidende kenmerk der twee partijen in een **vb. als 10**? Dat is te zeggen, één omstandigheid is er, die men mag aanvoeren als een zeker teeken, dat er toch iets wezenlijks aan de onderscheiding ten grondslag ligt: Wanneer men de figuratiepatronen onderste-boven keert, [voor iedere g een d, en voor iedere a een b lezende, en vice versa], zoodat ze met een imaginair [zelf ook omgekeerden] cantus firmus

zouden moeten komen te corresponderen, (wat in theorie toch moest kunnen), dan merkt men dat de resulterende reeks zeer slecht bij het „Angkloeng”-idioom past, vooral op plaatsen als maat 2 en 3 van **vb. 8**. Het kan ook wel zijn, dat de termen „molo” en „njangsih” voor de techniek van den gamelan „Angkloeng” juist eigenlijk níét passen. Bij de wat minder-uitgerekende muzikanten waren er verscheidene, die ze niet kenden, ofschoon daarom nog even goed een ordentelijke tweepartijs-kotèkan spelende.

Een interessant, ofschoon verder niet belangrijk detail is nog, dat er wéleens driepartijs-kotèkan's voorkomen. Een aparten technischen naam heeft het procédé niet, maar men zegt, dat de derde partij, die van de „molo” de hoogste, en van de „njangsih” de laagste noot meeslaat, beide „aan elkander bindt” (apang kiling) om het „doorbreken” van het figuurwerk te verhinderen, (apang sing pegat). **vb. 11** heeft een geval van dit procédé vastgelegd. De hoogste partij werd door twee, de middelste en de laagste door ieder één gendér geslagen. Niet al de gamelan's brengen deze listigheid in toepassing. En buiten den gamelan „Angkloeng” is ze geheel-en-al onbekend.

Naar we gezien hebben, is het overhéerschen van het figuurwerk, doordat de helder-gevooisde kleine toetsmetallophonen het zijn gaan mééspelen, iets van pas betrekkelijk jongen datum, kent de „oude” gamelan „Angkloeng” het nog niet.

Hoe dit zij, in iederen gamelan spelen de onderscheiden instrumenten bepaalde, goed omschreven partijen, fungeerend als de verschillende deelen eener mechaniek. Alles wordt gerepeteerd en wéér gerepeteerd, want in den gamelan „Angkloeng” is er geen enkel instrument, dat door af te wijken het muzikale patroon niet zou ontsieren. Ziehier het ideaal, bovendien in de praktijk niet zelden verwerkelijkt, wat echter afhangt van toonkunstenaarschap en geoefendheid.

We komen thans tot de architectuur der door den klassieken gamelan Angkloeng gespeelde composities. De constructie dier „gending's” is in beginsel eenvoudig genoeg. Bijna alle hebben ze een twee-deeligen vorm. Hun eerste deel heet de „pengawak”, het lichaam; hun tweede deel de pengètjèt, (zie eerder), is sneller van tempo en veel korter van metrum. Ieder dezer afdeelingen kan een aantal keeren worden herhaald, en beide hebben een voorafgaande solo-inleiding, de „pengawit” (het begin), die of een

complete poneering, of een beknopt exposé is van den muzikalen volzin, waar ze vóór staan.— De twee hoofddeelen, mouvementen, vertoonen echter een fundamenteel verschil van geaardheid.

De pengawak is een volledig in zich besloten muzikale volzin, waarvan het einde wordt onderstreept door een kempoerslag. Ze kan herhaald worden, beginnend of met het laatste eind van de „pengawit”, of met een eenvoudigen „Auftakt”; maar ze is iets dat op zichzelf staat, inzooverre dat er geen herhaling op te volgen hóéft.

De pengètjèt daarentegen is niet alleen een veel korter volzin, maar vereischt absoluut herhalingen. Die volzin krijgt een eindinterpunctie van den kempoer, maar er wordt onmiddellijk overgegrepen op de herhaling, een volle zinsscheiding vermeden, de eindnoot is een-en-dezelfde als de beginnoot, opent meteen de herhaling, zoodat we als grondbeginsel van de pengètjèt de ostinato vinden. In aantal kunnen de herhalingen sterk verschillen, maar twaalf lijkt geen onjuiste schatting als minimum. Echter kunnen ze worden voortgezet in het oneindige en ondergaan ondertusschen vaak belangrijke veranderingen.

De pengawit heeft als functie, aan de groep spelers kennis te geven welke gending zal worden gespeeld en zijn tempo vast te stellen; in veel groepen kent men, als gezegd, de gending niet aan zijn naam, maar alléén aan zijn pengawit. Zoo'n inleiding wordt op een van de groote gendér's gespeeld door een der leidende geesten van den gamelan. Op een terloopsche, vertrouwelijke manier begint hij stilletjes; al voortgaande wordt het rhythme stilliger, en, toenemend in kracht en een weinig langzamer wordend, leidt hij de inleiding met bedaarden nadruk naar de beginnoot van de pengawak, waar de heele gamelan mee instemt.— Natuurlijk echter kan de pengawit allerlei afwijkingen vertoonen van de schets, die zooëven werd gegeven. Ze kan eerst nog unisono worden herhaald door den héélen gamelan, éér de eigenlijke pengawak begint. Ze kan zelfs níét strikt thematisch zijn van inhoud, doch alleen maar een metrische parallel tot het thema geven, met in zijn laatste noten wellicht alléén een motief, ook gevonden in de laatste maten van de pengawak. Of de gamelan valt in, een paar maten voor de éigenlijke pengawak, zachtjes beginnend gedurende de laatste maten van de solo-pengawak; of ook wel met een plotseling hard accent op een gesyncopeerden lichten slag van de pengawak. In **vb. 13** valt de pengawit ten deel aan den héélen gamelan, cantus firmus inbegrepen, maar zou precies éven goed kunnen gespeeld worden als solo. De gamelan breekt in dit

geval àf twee maten voor de eigenlijke *pengètjèt* begint. Was de inleiding daarvan door een enkel instrument gespeeld, dan zouden de andere spelers hier juist zijn begònnen.

Het kan óók gebeuren, dat er vóór de *pengawak* nog een heel hóófddeel geplaatst is, de „*pemoengkah*”, d.i. openingsdeel; een in zich zelf complete muzikale volzin met eigen *pengawit*, *cantus firmus* en slotkempoel; zijn tempo schijnt nogal op dat van de *pengètjèt* te lijken. Er na komt dan een *twééde pengawit*, uitlopend in de *pengawak*. Ook is het niets ongewoons, dat een gending twee of drie *pengawak*'s heeft, onderling volstrekt niet in melodisch verband staande. In dat geval plegen de „zinnen” korter te zijn en niet herhaald te worden. Zoo kan men dan, eer men aan de *pengètjèt* komt de volgende reeks observeren: *pengawit*, *pemoengkah* (eindigend met een kempoerslag), rust; *pengawit*, *pengawak* (kp), rust; *pengawit*, *pengawak*. De *pengawit* voor de *pengètjèt* kàn beginnen op de slotnoot van de *pengawak*, gespeeld door den heelen gamelan en beide deelen aaneenlasschend; zie **vb. 13**; maar er kan ook eerst een rust komen. De rusten tusschen de *pengawak*'s zijn kort, maar toch lang genoeg om er soms den indruk door te krijgen van een rééks korte preludia éérder dan van een enkel stuk. Echter kan, als reeds uiteengezet, de gending precies even goed bestaan uit niet meer dan één *pengawak*, verscheiden keeren, en een *pengètjèt*, in het oneindige herhaald.

*Djaran Sirig*, in **vb. 13** volledig weergegeven gelijk het gespeeld werd te *Selat*, *Bandjar Oema*, heeft een onregelmatige *pengawak* en herhaalt die, maar zónder rusten om op adem te komen. Dit heele hoofddeel wordt unisono gespeeld met alleen maar van tijd tot tijd een kwint van de *réjong*'s. De *pengawit* voor de *pengètjèt* strekt zich uit van het „*animato*” tot aan de dubbele-streep, en wordt twee maal gespeeld door den heelen gamelan, die zich in onderscheiden partijen splitst zoodra het tempo voor de *pengètjèt* goed-en-wel is vastgesteld. Deze *pengawit* exponeert de melodie i.q. gehéél. De *pengètjèt* is wat de distributie van de partijen betreft niet volkomen klassiek. Immers spelen de eigenlijke *gendér*'s hier niet, unisono met de *réjong*'s, en in het octaaf verdubbeld door de kleinste *gendérachtigen*, het figuurwerk mee, doch stellen daar een werkelijke, eigenlijke melodie tegenover, zoodat men nu naast elkander heeft èn melodie, èn *cantus firmus*, èn *figuratie*. — In tegenstelling met de aldoor sterk en zeer ge-

decideerd geslagen *pengawak*, vertoonde de *pengètjèt* veel dynamische schakeering. De *ostinato* werd nu eens zacht en zoetjes gespeeld, danweer uiterst energiek. De breuk, die men zal opmerken in het gedeelte ná de herhaling werd alreeds vóór die láatste reprise van de *ostinato* ettelijke keeren toegepast, en altijd door een dynamischen ommekeer gevolgd: een sterk contrasteerend *pianissimo* als er tevoren *forte* werd gespeeld; en omgekeerd. Het vertragen kort vóór, en de finale twee maten met hun wat langzamer en zeer gedickeerde tempo, zijn iets kenmerkends: Op die manier worden normaliter de *gending*'s beëindigd bij alle soorten van Balische muziek.

De *pengètjèt* van de *gending Sekar Oeled*, genoteerd te *Oeboed*, *bandjar Samban*, zie **vb. 13a**; illustreert op een uiterst beknopte manier de achtereenvolgende fasen, die een *pengètjèt* kan doorloopen. We hebben hier een reeks van korte *ostinato*'s, die alle inzooverre met elkander verwant zijn, dat er steeds wordt uitgegaan van, teruggekeerd naar één en dezelfde noot; dit heele hoofddeel heeft die noot tot zwaartepunt, tonaal centrum. De *pengètjèt* begint met de viermaats-*ostinato* „a”, die *twéé* maal, en gaat door met zijn een weinig gevarieerden vorm „b”, die *drie* maal gespeeld wordt; daarop volgt dan, een willekeurig aantal malen gespeeld, een tweemaats-*ostinato* „c”, die meteen dient om den volgenden, weer twee maten lang, en een zéér groot aantal keeren herhaald, te introducereen, die het hart van de heele *pengètjèt* is, „d”. Al naar het den hoofd-gendérspeeler, of ook den cymbaal-speler invalt een teeken te geven om van nuance te veranderen, wordt op willekeurige manier de toonsterkte gewijzigd en dat viertal maten (b.v.) 4 maal p., 6 maal f., 5 maal p., 10 maal f., 6 maal ff. gespeeld. De volgende *ostinato*, „e”, grijpt terug naar de eerste twee maten van „a”, en wordt beantwoord door „f”. Men speelt ze ieder twee keer. Tenslotte komt er nog een coda met alleramusantste syncopes, in welks c.f. nog twee maal „d” weerkeert en een uitbreiding naar de slotnoot leidt, die nog even wordt uitgesteld door de onverwachte inlassching van een derde maat tusschen de laatste twee kempoerslagen. — De verschillende elementen waaruit dit bekoorlijke stukje, zoo eenvoudig en toch vol logica, is samengesteld, kunnen, naar men begrijpen zal, nog verder worden uitgewerkt, tot er een geheel ontstaat, verrassend van ingenieusheid.

En de opgetogen onderzoeker vindt iedere nieuwe *gending*, die hij noteert, nóg weer bevalliger dan de vorige. —

Er valt, voor er tot de eigenlijke „moderne” gamelan's „Angkloeng” wordt overgegaan, nog iets te zeggen betreffende de muziek van dien wonderlijken en weinig belangwekkenden, in het N e g a r a 'sche gevonden bijvorm van den gamelan „Angkloeng”. Men slaat er de, zeer groote, trommen alleen op hun eene vel en een uiterst simpele en eentonige manier; en vooral de „vrouwelijke” maakt een leven, dat absoluut buiten evenredigheid is met de klankkracht van de rest. Gedurende de p e n g a w a k zwijgen ze overigens, om eerst enkele maten vóór de p e n g è t j è t mee te spelen. De stukken droegen namen, in hoofdzaak bekend van vijftoons-gamelan's en leken een geestelooze poging te beduiden om p e n t a t o n i s c h e muziek in een vier-tonig kader te persen. —

— Wat de modernismen betreft, hun algeméene strekking is reeds in het begin van dit overzicht ter sprake gekomen. Maar er zijn gradaties, d. w. z. gamelan's met muziek in allerlei overgangsstadia, vanaf een bezadigde vernieuwing van het oude, tot een nerveuze jacht naar het sensationele. Al in **vb. 13**, in die p e n g è t j è t van D j a r a n S i r i g hebben we een eerste afwijking gesignaleerd van het streng klassieke, en wel die melodie náást den c a n t u s f i r m u s, die niet de stijfheid van de melodische contouren in het Tjoeliksche geval vertoonde, [en dus niet als archaïsme kan worden opgevat], integendeel den verzachtenden invloed van typisch moderne versieringen doet waarnemen. Ook is de k o t è k a n nu gecompliceerder; het figuurwerk is e l e g a n t geworden. Maar de neiging tot completeering en uitbreiding van de toonschaal, en de zucht naar een gezocht origineele orkestratie zijn hier nog verre.

Pas onder den invloed van den „Gong Kebiar” komen die tot ontwikkeling, tot de gamelan „Angkloeng” tenslotte zelf een modern „Kebiar”-orkest is geworden. Het wóórd Kebiar doelt alleréérst op een modern type van compositie, en secundair ook op een nieuwen stijl van dans, die er mee kan gepaard gaan. Het Westersche woord, dat er in beteekenis het dichtste bij komt, is „rhapsodie”, en dan — op den kans af van onrechtvaardig te zijn, — rhapsodie opgevat à la L i s z t. De „Kebiar” is in-wezen een potpourri, een losjes aaneengeregen serie van melodieën, die op goed geluk gegraaid zijn uit het klassieke repertoire van onderscheiden gamelan's en hun oorspronkelijke beteekenis hebben verloren. Dit type van muziek is in Bali populair sinds een jaar of twintig, maar was daarbij speciaal iets van den g e m o d e r-

n i s e e r d e n g a m e l a n „Gong”. Maar de aldoor grooter wordende populariteit van dat genre heeft gemaakt, dat ook andere gamelan-soorten er door werden aangestoken en zijn invloed zich doet gevoelen in de muziek voor L é g o n g, D j o g è d, ja zelfs W a j a n g k o e l i t.

Naarmate de oude spelers verdwijnen en jongelieden de leege plaatsen innemen, ziet men gamelan na gamelan aan de traditie de rug toekeeren, en gulzig streven naar nieuwigheden. En nu moge het waar zijn, dat de K e b i a r bovenal negatie is, negatie van alles klassieks, dat zin en reden had en aan de oude Balische muziek haar vasten omtrek, haar gave volkomenheid schonk, — dat de K e b i a r de inéénstorting is van de traditie, — erkend dient te worden, dat in zijn geweldige dynamischheid zich niettemin alles onthult, wat de scheppersgeest van den Baliër verbazingwekkends en geniaals heeft. Het is alsof die gewelddadig dynamische energie een vergoeding moet schenken voor de fundamentele zwakheid der constructie, ja haar in zekeren zin moet verbergen. Ongetwijfeld is de „K e b i a r” een verbazingwekkend middel om zich te uiten voor het individu, wiens smeulende temperament hier bij tijden kan oplaaien in alle vreugde van onweerhouden muzikale expressie.

Zoo krijgt men soms orkestrale effecten en ingewikkelde rhythmten te hooren, die van een glansrijke oorspronkelijkheid zijn. En de bedoelde gamelan's hebben door het bijzondere timbre en de ongewone toonschaal der vernieuwde instrumenten een klankkarakter, dat aanmerkelijk verschilt van het coloriet aller hier eerder besprokene. Vooral de gamelan in S a b i klonk allercharmantst, en de ongewone toonschaal zette aan zijn muziek iets frisch' en stralends bij.

Een sensationele nieuwigheid is nog, dat de „Kebiar”-muziek hoofdzakelijk wordt gespeeld door méisjes! Wie niet op Bali gewoond heeft, kan zich nauwelijks voorstellen, hoe sensationeel dit voor de Baliërs is. Er speelden namelijk nóóit vrouwen in gamelan's. Op oude Balische schilderstukken ziet men weleens vrouwen instrumenten bespelen, maar dat blijken dan altijd widodari's, nymphen of feeën te zijn. Wel zijn er vage geruchten over vrouwen die bepaalde instrumenten, bijvoorbeeld w a j a n g - g e n d é r 's bespeeld zouden hebben; maar dan toch zeker alleen in de allerbeslotenste deelen van een paleis. Als uitzondering die den regel bevestigt, heeft de S c h r. eens zelf een jonge vrouw, samen met drie jonge mannen, den modernen vorm van r é j o n g zien bespelen. Maar met heur haar, kort geknipt als dat van een jongen, en haar uiterst

manlijke gezicht en manieren, was ze blijkbaareen afwijking. De meisjes die in een „Kebiar-Angkloeng” spelen, zijn zich echter haar vrouwelijkheid in de hoogste mate bewust, en spelen met een zedig vertoon van aandacht, waar de mannen onder het publiek gewoon van verrukt zijn. Te Sabi sloegen er zelfs twee meisjes de trommen, maar de Schr. kon merken, dat ze maar speelden als poppen, en dat in werkelijkheid het tempo en de algemeene dynamische nuances werden geregeld door een jongen, die de rinkelbekkens sloeg.

Wat in de compositietechniek van deze gamelan's het eerste treft, dat is, dat de *cantus firmus* als zoodanig is verdwenen. Immers worden de *djegogan's* vrijer behandeld, dan ze plachten; hun grootere omvang stelt hen ten leste in staat melodieuze te spelen. Die nieuwe vloeiendheid van het laagste register in den gamelan, en de uitgebreidere schaal en een meer polyphone behandeling van het heele orkest, maken dat de hoorder een gedecideerden indruk van verruiming en bevrijding krijgt.

Bij gamelan's met alreeds vijftonige schaal, gelijk die te Boengkoelan, kan het gebeuren dat sommige gending's toch nog eenig verband houden met de klassieke „gamelan-Angkloeng”-muziek, door alleen maar de viertoons-schaal te gebruiken. Maar het grootste deel van de muziek, gespeeld door die gamelan's, was in den geest van de Kebiar geconcipieerd; of anders, als er Lègong-danseressen mee begeleid worden,

is het een lukrake lezing van Lègong-muziek, waarin vroolijk al de verschillen tusschen een gemoderniseerde gamelan-„Angkloeng”-schaal en een toonschaal, die pentatonisch en modaal is tot in zijn gebeente, worden genegeerd.

Als laatste muziekvoorbeelden geeft de Auteurs enkele, die duidelijker dan woorden de verschillen van de nieuwste muziek met de oudere, uit de eerdere voorbeelden, kunnen demonstreeren. Twee fragmenten in **vb. 24** demonstreeren de vloeiendere melodie van de nieuwe gamelan's; men lette vooral op b), gespeeld door de *djegogan's*! Maar c) werd genoteerd in de bandjar Djati, een eenvoudig bergdorp, noord van Tegalalang. Ofschoon ze daar maar heel weinig met de moderne wereld in aanraking komen, waren ze heelemaal onder de betoovering van Kebiar-muziek geraakt. Maar dat wat ze speelden heel anders klonk, dan welke muziek ook, op Bali gehoord, scheen te danken aan de individualiteit van één bepaalden man, die beweerde eens Kebiar gehoord te hebben een mijl of twintig daar vandaan, in Peliatan, een dorp befaamd om zijn muziek. Hun gamelan musiceerde nog voor crematie- en tempelfeesten. Maar ze hadden zelfs de klassieke gending's tot onherkenbaarheid toe veranderd. Dit simpele bergvolk speelde alles met een miraculeuze kracht en precisie. De hier weergegeven passage werd met de snelheid des bliksems geslagen, dat het klonk als de aambeelden van behendige Nibelungen!

# EENIGE AANTEKENINGEN OVER DE NOORD-BALISCHE BALI AGA DESA'S SIDATAPA EN PĒDAWA

DOOR

Dr. F. W. T. HUNGER Jr.

„Omtrent den oorsprong dezer desa's of de herkomst harer eerste bewoners is zelfs bij de oudste ingezetenen niets bekend. De vier desa's toch" — waaronder onze twee — „worden gerekend te behoren tot die weinige, welke nog door de oorspronkelijke bevolking van Bali worden bewoond<sup>1)</sup> en waar invloeden van buiten tot heden zeer weinig hebben gewerkt"..... „Nevens hun taal wijken ook hunne gebruiken, die in acht genomen worden bij de groote gebeurtenissen in het leven, aanmerkelijk van die der bewoners in de vlakke af en komen ze meer overeen met die van Sembiran, de desa in Oost-Boelèleng, alwaar eveneens de Hindoe-invloed zeer gering is gebleven"<sup>2)</sup>).

Moge omtrent den oorsprong van Sidatapa niets bekend zijn, de desa heeft wel haar dorpsmythe, die een verklaring geeft van eenige daar nog in zwang zijnde gebruiken.

Bij de intree van het dorp valt het al dadelijk op, dat de ingangen der erven en de voordeuren der huizen, in tegenstelling met elders op Bali, van de dorpswegen staan afgewend, naar men zegt, om te voorkomen dat booze geesten, die blijkbaar ook hier de breede wegen ver-

kiezen boven het smalle pad der deugd, al te gemakkelijk binnen kunnen treden.

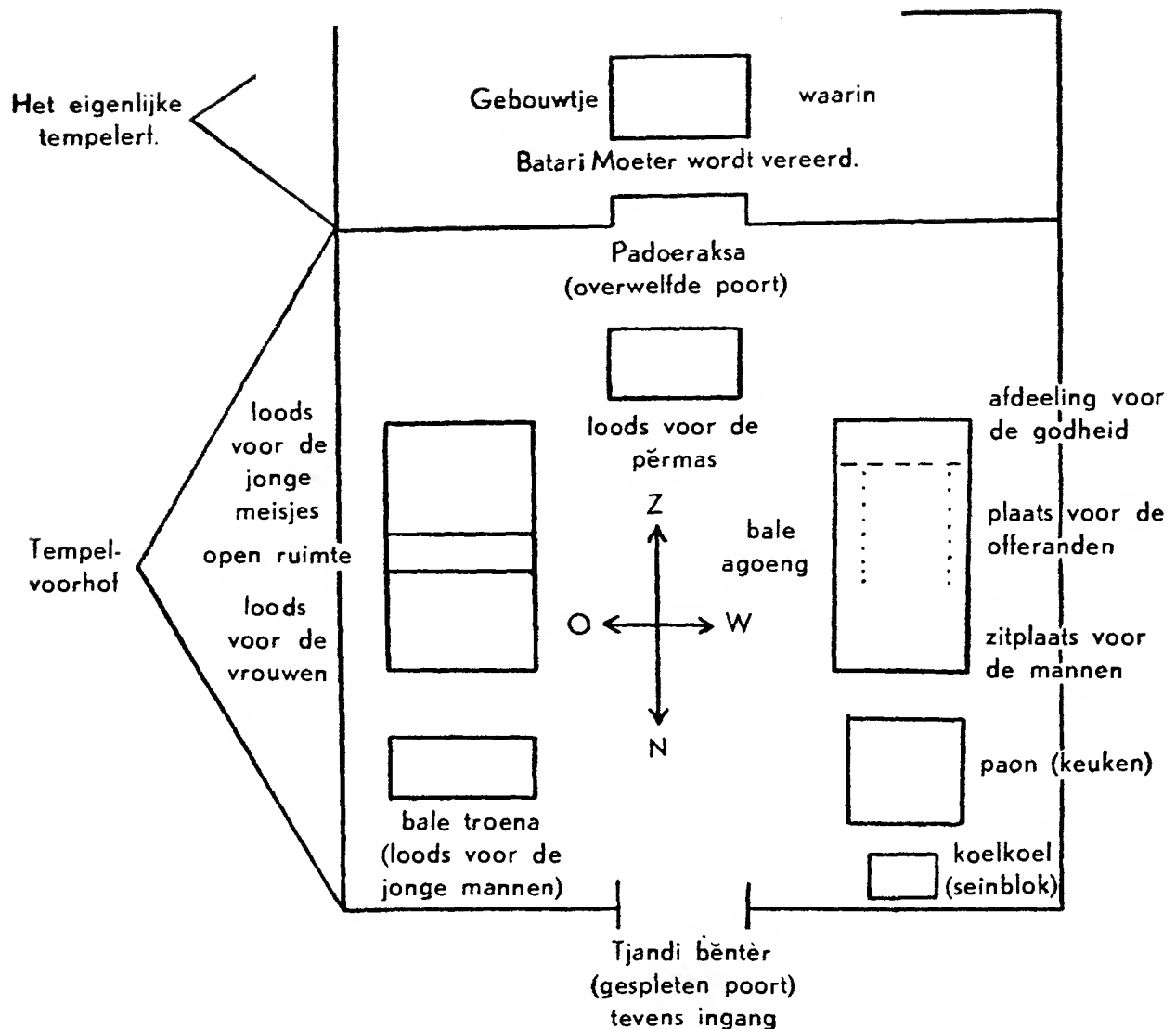
Naar deze desa, die uiterlijk bij wijze van symbool nog steeds den rug toekeert naar datgene wat zij vreest, vluchtte in overoude tijden een meisje van hooge geboorte, afkomstig uit de op eenigen afstand gelegen desa Boeboenan, uit angst voor ..... bloedzuigers. Deze maagd, nu vereerd als Batari Moeter, won bij haar leven blijkbaar reeds dermate de harten der dorpelingen, dat het aan hen werd verboden om koeien, karbouwen en paarden binnen het dorp te brengen, omdat deze dieren in vele gevallen de zoo zeer door hun hooge gast gevreesde bloedzuigers verspreiden. Tot op den huidigen dag wordt dit verbod nageleefd en is het den desalieden verboden deze viervoeters binnen het dorpsgebied van Sidatapa te houden.

Merkwaardig is het nu te zien, dat deze desa, die een dorpsmythe heeft met een vrouwelijke hoofdpersoon, die later haar beschermgodin werd, ook in andere belangrijke maatschappelijke en zelfs godsdienstige uitingen in het teeken staat van de suprematie van het vrouwelijke. Sprekend komt dit tot uiting bij tempelfeesten in de poera desa, de dorpstempel, waar Batari Moeter naast andere en mindere goden en godinnen wordt vereerd.

Een plattegrond van het desatempel-complex moge de situatie der gebouwen en de nadere beschrijving vergemakkelijken.

1) De bali aga.

2) Ontleend aan Adatrechtbundel XXXVII, blz. 334. Voorts zie men Bali en Lombok, Geschriften van F. A. Liefrinck 1927, blz. 259, 276 e.v.; Dr. V. E. Korn, Het Adatrecht van Bali, 1932, blz. 209 en 211 en Djawa 1936, Oogsttalen en Oogstgebruiken in vier Noord-Balische Bali aga dorpen.



Zooals gebruikelijk is, ligt ook deze desatempel op het hoogste deel, het hoofdeinde van de desa en is het gebouwtje waarin Batari Moeter wordt vereerd aan de zuidzijde opgericht, zoodat de biddende schare zich tijdens de godsdienstplichten naar de voor Noord-Bali in het Zuiden gelegen bergen, de door de goden bewoonde toppen en als zoodanig naar de meest vereerde windstreek, moet keeren<sup>1)</sup>.

Hoe en waar de leden eener tempelvereeniging zitten tijdens een feest hangt verder in hooge mate af van de functie en plaats die zij in die gemeenschap

bekleeden, zoo ook hier. In de animistische denkwereld blijkt telkens en zeker op Bali, waar bovendien de Goenoeng Agoeng, als hoogste en voornaamste godenberg in het Oosten van het eiland is gelegen, dat het Oosten als windstreek boven het Westen gaat; niet minder verbreid is de andere opvatting, dat de rechterzijde hooger wordt gewaardeerd dan de linker. In Sidatapa nu staan de voor de vrouwen en de jonge meisjes gereserveerde loodsen aan de linker- of oostzijde, die voor de goden, de offeranden en de mannen bestemde plaatsen, ter rechter- of Westzijde in den tempelvoorhof. Tijdens de gewone dorpsvergaderingen, zitten mannen en vrouwen op

<sup>1)</sup> Zie ook in dit verband Dr. K. Hidding in Tijdschrift T. L. en V, 1933, deel LXXIII blz. 471.

de bovengeschetste wijze, waarbij van een speciale bevoorrechte positie der dames nog weinig te zien is; het blijkt zelfs dat de mannen, die in Oostersche landen algemeen in hooger aanzien staan dan de vrouwen, ook hier met de goden en offeranden onder één dak huizen en dat de waarde die men aan rechts heeft toegekend boven Oost gaat.

Eerst wanneer de goden zich tijdens een tempelfeest willen manifesteren, hetgeen zij hier doen door neder te dalen in de përmās — dit zijn speciaal voor dit doel door het opsnuiven van wierookdampen en door het rijkelijk drinken van toewak gemakkelijk in trance gerakende maagden en vrouwen, die, geholpen door de aanwijzingen van de djro balian, den wil der goden openbaren — dan pas verandert bij het naderen van het hoogtepunt van de ceremonie het aspect en verhuizen vrouwen en maagden naar de balē agoeng, waar zij den ontvangst voorbereiden van de komende godin, terwijl de mannen moeten afdalen naar de zoo juist door de vrouwen ingeruimde plaatsen. Dan is het groote oogenblik niet meer ver, waarop Batari Moeter, tijdelijk in de haar dienende, „ontzielde” lichamen der përmās neerdaalt, om middels hen voor een kort moment weer onder haar levende sexegenooten te vertoeven, aan wie zij als gestorvene en dus wijzere en als beschermvrouwe haar raadgevingen in het algemeen belang van de desa kenbaar maakt.

De djro balian, de zeer invloedrijke dorpswichelaar(ster), die uit de door de përmās uitgestoote klanken en uit andere teekens den wil der goden vertolkt, moet in Sidatapa de oudste maagd zijn van het dorp en heet hier ook wel hoeloe loeh, het vrouwelijke hoofd (der desa). Zij moet wonen in de Oostelijke (!) van de twee bandjars, woonwijken, waaruit de desa bestaat, terwijl de klian desa, het manlijke dorps hoofd, in de Westelijke bandjar huist. Geheel in dit kader past ook het feit, dat alleen de klian daha, de

leidster der maagden, in naam van Batari Moeter het wijwater, hier tirta boelaka geheeten, verschaft, dat benoodigd is bij begrafenissen — de ceremonie waarbij de ziel herboren wordt tot nieuw leven — en dat de vrouwelijke djro balian het wijwater voor alle overige plechtigheden verschaft. De belangrijke wijwaterbereiding is in Sidatapa dus toevertrouwd aan vrouwelijke bali aga functionarissen; in het Hindoesche deel van Bali koopt men bij die gelegenheden veelal brahmaansch wijwater bij de pëdanda's (priesters); de bali aga echter zelden of nooit.

Men herkent aan de hand van een paar voorbeelden de eigenaardige, echt indonesische denkwijze middels tegenstellingen van hoog en laag, Oost en West, Noord en Zuid, links en rechts, mannelijk en vrouwelijk, die ook hier in de desa-en tempelordering gestalte kreeg, en men ziet tevens hoe aan het vrouwelijke hier een uitzonderlijker plaats is toegekend dan veelal elders op dit eiland de gewoonte is.

De desa Pëdawa ligt een eind verder in de heuvels van Bali's Noordkust.

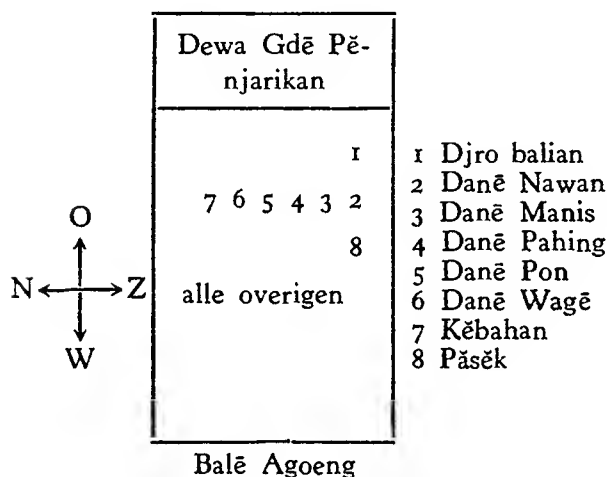
De namen der adatbestuurders zijn merkwaardig omdat zij gedeeltelijk de taak van de titeldragers omschrijven, wat elders niet in die mate het geval is <sup>1)</sup>. Het zijn de djro balian, de danē's nawan, manis, paing, pon en wagē, de kēbahan en de pāsēk <sup>2)</sup>, welke laatste in dit dorp de meest met wereldsche zaken belaste leider is en derhalve tevens de functie vervult van perbēkel, vertegenwoordiger van de Gouvernmentsoverkapping.

De djro balian is hier, wat elders op Bali de pēmangkoe is, de godsdienstige leider en zit bij het aanbieden van een offerande aan de goden alleen op de voorste rij. Achter hem zitten naast elkander de vijf danē's en de kēbahan, die in de bovengenoemde volgorde — de danē nawan is de oudste — in het gebed voor-

<sup>1)</sup> Korn, blz. 209.

<sup>2)</sup> Korn, blz. 211 wijst juist op het ontbreken van de pāsēkfunctie in deze desa.

gaan. Achter hem zit alleen op de derde rij de päsək en achter hem, niet in een bepaalde volgorde 12 pengēhētan (kēhēt = snijden), 14 penjatjaran (tjatjar = klaar zetten), 12 pēmoempoenan (poempoen = vuur aanmaken), 12 pēmiritan (slagers) en alle overigen, de pēnoegēlan (toegēl = doorgebroken, de pisangblad-snijders). Men bidt in de richting van het hoofdeinde van de balē agoeng — in dit geval naar het Oosten —, alwaar de desagodheid, Dewa Gdē Pēnjarikan zetelt, zooals op de hier volgende schets is weergegeven.



De djro balian wordt tijdens een tempelfeest benoemd door de godheid, het ambt van päsëk is erfelijk. Tusschen deze twee, door goden en menschen voor het leven aangewezen gezagdragers in, zitten de zes andere, telkens voor een korte periode bij toerbeurt aangewezen desaoudsten, die op hun naamdag de dagelijksche leiding overnemen.

Het ware karakter van het dorpsbestel komt misschien nog sprekender uit in de wijze waarop bij de slacht het offerdier, meestal een varken, in Pědawa onder de desagenooten wordt verdeeld.

Van den kop krijgt ieder desalid een klein stukje ten teeken dat zij allen als menschen gelijkwaardig zijn en deel uitmaken van eenzelfde eenheid, die in den kop van het offerdier is belichaamd.

Bovendien krijgt de djero balian nog een stuk rechter-voorpoot en linkerachterpoot en een deel der ribben, de danē nawan den staart en de onderkaak, de danē manis een stuk linkervoorpoot en een rugdeel bij het staarteinde, de danē paing het daarop volgende rugdeel naar den kop toe gerekend en een deel van den rechtervoorpoot, de danē pon het daarop volgend rugstuk en een deel van den rechterachterpoot en tenslotte de kēbahan (de slachtersbaas) den nek en een deel van den linkerachterpoot. Het restant wordt fijngehakt en onder alle desalieden zonder onderscheid verdeeld.

De wijze van verdeeling is typisch kosmisch en echt indonesisch gedacht. Ook hier weer tegenstellingen en verschillende waardebepalingen, die tezamen de eenheid uitbeelden: kopstuk met staartstuk, rechtervoorpoot naast linkerachterpoot. Deze uiterste componenten, these en antithese, suggereeren in hun samenhang het geheele complex, de synthese.

De desa, die zich als het ware met het offerdier heeft vereenzelvigd, biedt dit den goden aan en krijgt het terug om tot zich te nemen in den vorm zooals zijzelve is opgebouwd. Op deze manier worden goden en menschen symbolisch en daadwerkelijk vereenigd aan den feestdisch.

De desa Pědawa heeft met de in Noord-Bali gelegen Bali Aga desa Sembiran gemeen, dat geen twee personen eenzelfde naam mogen dragen. Geeft een ouderpaar bij ongeluk een kind toch een reeds in de desa voorkomenden naam, dan moeten ze hem, op straffe van een hooge boete bij nalatigheid, wijzigen. Aangezien de eerste naamgeving meestal geschiedt in verband met bepaalde, tijdens de geboorte zich voordoende feiten, worden bij de naamsverandering zooveel mogelijk dezelfde elementen bewaard. Zoo werd een zekere I Blèk (blikje) later in I Dangdang (koperen pot of ketel), I Djambal (de vreter) in I Manggoet (de happer) en I Tjēnat (even van verwondering de wenkbrauwen optrekken)

in I Měnit (minuut, klein oogenblik) herdoopt.

Onnoodig is het te zeggen, dat deze regeling, die ongetwijfeld berust op magische opvattingen omtrent naamgeving, door het districtshoofd wordt toegejuicht, omdat misverstanden bij oproepingen zijn uitgesloten.

Een andere merkwaardigheid, die overigens min of meer in heel Indië voorkomt, is, dat familieleden uit één gezin liefst namen kiezen van één soort. In Pědawa is die voorliefde wel zeer sterk ontwikkeld. Vader Ringgit (rijksdaalder) heeft zes zoons: I Soekoe (halve gulden), I Kěrang (schelp, oud betaalmiddel), I Talèn (kwartje), I Kětip (dubbeltje) en I Kotji (zwarte Chineesche duit). In een ander gezin heeten drie broers I Brandi (brandy), I Brem (bremdrank) en I Sopi (likeurtje); men behoeft niet te vragen of de vader van een slokje houdt. Een ander deugdzaam ouderpaar bezit twee zoons I Kentji (roode kaart) en I Kobor (soort kaart), welke beide namen zijn ontleend aan het tjěkispel.

Tenslotte een enkel woord over de ongewone wijze waarop de desa-administratie wordt gevoerd. Voor verschillende doeleinden worden zeven kerfstokken aangehouden, niet om 's menschen zonden in te griffen, maar om aantekening op te houden van de zeven soorten desadiensten, deugden dus. De houten stokken zijn ruim drie meter lang en zes centimeter dik in het vierkant, gladgeschaafd en door dwarse krassen in vakjes verdeeld van zes bij zes centi-

meter, voor ieder desalid een. Komt iemand in desadienst uit, dan snijdt de kerfstokhouder met een mes een klein sneetje in de ribzijde van diens vakje. Tien kleinere sneetjes worden vervangen door een duidelijke keep, tien kepen door een klein bamboepinnetje, dat in het vlak wordt geslagen, en tien kleine pinnetjes door een grootere wig.

Niemand komt verder dan een aantal groote wigvormige pinnen, omdat er dan jongeren aan de beurt zijn om de desadiensten over te nemen.

Op de verschillende vakjes staan geen namen vermeld. De kerfstokhouder draagt de kennis daarvan ieder jaar over op zijn opvolger, zoodat er in de desa altijd voldoende personen zijn met een goed geheugen, die alle namen van boven tot onder weten te memoreeren.

De namen der zeven kerfstokken (ganti), waaruit tevens de soort desadienst blijkt, zijn, in volgorde van de zwaarte van de prestaties: ganti mangkat (wegtrekken, oorlogvoeren, desadienst ver buiten het dorp), ganti bandjar (gewone desadienst), ganti daoen (levering van pisangbladen voor offeranden), ganti njoeh (levering van klappers), ganti toewak (levering van den toewakdrank), ganti doek (vezel van den arenpalm, gebruikt voor dakbedekking), en ganti tjèlèng (levering van een varken).

De meeste van deze leveringen wijzen op ingrediënten benodigd voor offermaaltijden, een ervan op herstel van tempels en desagebouwen. Alle desadiensten echter hebben, hetgeen ook elders op Bali het geval is, een overwegend godsdienstig karakter.

# DORPSBESTUUR EN TEMPELBEHEER OP NOESA PENIDA

DOOR

C. J. GRADER.

## Algemeene Indeeeling.

Noesa Penida dat met de eilandjes Tjeningan en Lèmbongan één district omvat, is onderverdeeld in twaalf perbekelschappen. Deze perbekelan's vallen in twee groepen uiteen, waarvan het eene gedeelte voor de vereering van den rijkstempel te Pèd zorgdraagt, terwijl de overige perbekelan's vereeringsgroep zijn van de poera Batoe Medaoe. De grens tusschen de beide afdeelingen wordt gevormd door de toekad Tijingan en de poera Sekar Angkoeh.

Op deze wijze worden de perbekels-ressorten in een Westelijke (daoeh bantas) en een Oostelijke (dangin bantas) groep naar het volgende schema onderscheiden:

### A. *Daoeh Bantas*: (Poera Pèd).

1. Pèd.
2. Kloempoe.
3. Sakti.
4. Batoe Madeg.
5. Batoe Kandik.
6. Djoengoet Batoe.
7. Lèmbongan.

### B. *Dangin Bantas*: (Poera Batoe Medaoe).

8. Koetampi.
9. Batoe Noenggoel.
10. Swana.
11. Tanglad.
12. Sekar Tadjì.

Oudtijds is de verdeeling in perbekelschappen een andere geweest:

Batoe Kandik, Batoe Madeg en Kloempoe ressorteerden vroeger onder Pèd; te Pangkoeng, dat tegenwoordig onder Batoe Madeg en in Toelad, dat nu onder

Batoe Kandik behoort, waren eens perbikel's gevestigd; eveneens zijn Ramoean (nu onder Sekar Tadjì) en Boejoek (nu onder Koetampi) voorheen afzonderlijke perbekelan's geweest.

De oude, uit den vorstentijd dateerende, perbikelgeslachten, waaruit tot op heden de functionarissen bij voorkeur worden benoemd, kunnen nog worden aangewezen:

### A. *Daoeh Bantas*: (Poera Pèd).

1. Pèd (I Njoman Papak).
2. Sakti (I Wajan Dangin).
3. Djoengoet Batoe (Pan Tangsi).
4. Lèmbongan (I Wajan Pasek).
5. Pangkoeng (I Ktoet Sada).
6. Toelad (Nang Djabreg = Pan Gara).

### B. *Dangin Bantas*: (Poera Batoe Medaoe).

7. Koetampi (I Madé Lateng).
8. Batoe Noenggoel (Ngakan Gdé Dlang).
9. Swana (I Madé Mranggi).
10. Tanglad (I Sekar).
11. Sekar Tadjì (I Gdé Lawas).
12. Ramoean (I Madé Poetoe).
13. Boejoek (Nang Ramboeg).

Getracht is, de perbekelan Tanglad bij Swana te voegen: Tanglad, dat van ouds een afzonderlijken perbikel heeft gehad, is tegen deze samenvoeging, die als een degradatie wordt aangevoeld, gekant.

De hoofdheiligdommen Pèd en Batoe Medaoe dragen beiden het praedicaat: „poera panataran”; dit kan er op wijzen dat de tempels op vorstelijk gezag werden gesticht.

Immers vertegenwoordigt het woord

„panataran” een meer beleefde taalsoort tegenover het woord „dalem”, dat in verband met den naam van een rijkstempel niet zoozeer dient om den chthonischen aard van het heiligdom aan te duiden, dan wel honorifieke beteekenis heeft.

Het is onzeker of de verdeeling der perbekelan's in een Westelijke en een Oostelijke groep, een instelling van het vorstenbestuur is geweest, dan wel uit vroegeren tijd stamt. De overlevering zegt, dat Batoe Medaoe wel sinds onheugelijke tijden een sanctuarium van eenige beteekenis is geweest, doch dat de tegenwoordige royale opzet uit de bewindsperiode van Déwa Agoeng Rai dateert. Als „rijkstempel” schijnt dus de poera Batoe Medaoe van jonger datum te zijn dan het heiligdom van Pèd.

Eens per maand komen de perbikel's (of hunne vertegenwoordigers) van de Westelijke vereeringsgroep in de poera Pèd en die van de Oostelijke afdeeling te Batoe Medaoe samen (sangkepan); op deze bijeenkomsten vinden maatregelen in het belang van het tempelonderhoud, het kasbeheer en de viering der poedjawali's, bespreking; bij toerbeurt wordt de regeling van de odalan, die volgens de oekoetijdrekening plaats heeft, telkens aan één perbekelan opgedragen.

#### L a g e r e B e s t u u r s i n d e e l i n g.

De perbikel heeft tot taak de behartiging van de hem door het Gouvernement opgedragen werkzaamheden; toch vervult hij ook in de organisatie van het poera-wezen een rol en niet alleen ten opzichte van de rijkstempels, doch evenzeer met betrekking tot heiligdommen van meer locale beteekenis.

In de uitoefening van zijn functie wordt de perbikel bijgestaan door meerdere „klihan satoes” (hoofdmannen over honderd dienstplichtigen), welke op hun beurt weder boven de „klihan sèket” (over vijftig pengajah's) zijn gesteld.

De oproepkringen van deze beide soorten van klihan's vallen niet samen met

de adatreessen: de „bandjar's” en, voor zoover men deze onderscheidt: de „désa's”; het komt niet zelden voor, dat meerdere bandjar's tot één klihansressort zijn vereenigd (1).

Als voorbeeld kan de perbekelan Kloempoe dienen, waar de perbikel drie klihan's satoes en zes klihan's sèket onder zich heeft, terwijl de perbekelan in het geheel veertien dorpen telt, onderverdeeld in achttien bandjar's.

#### P e r b e k e l a n K l o e m p o e.

##### A. *Klihan Satoes.*

- I. *Klihan sèket.*
  - a. *Kloempoe.*
    1. bandjar kawan (2).
    2. bandjar kangin.
  - b. *Metaki.*
- II. *Klihan Sèket.*
  - a. Angas kadja (3).
  - b. Angas klod.
  - c. Semaga.

##### B. *Klihan Satoes.*

- I. *Klihan sèket.*
  - a. *Rata.*
    1. bandjar kangin.
    2. bandjar kaoeh.
  - b. *Soebia.*
    1. bandjar kangin.
    2. bandjar kaoeh.
- II. *Klihan Sèket.*
  - a. *Tiagan.*
  - b. *Pengaloesan.*
  - c. *Tengaksa.*

##### C. *Klihan Satoes.*

- I. *Klihan Sèket.*
  - a. *Baledan.*
    1. bandjar moenggah (4).
    2. bandjar njoeoeng.
- II. *Klihan Sèket.*
  - a. *Iseh.*
  - b. *Bila.*
  - c. *Waroe.*

De perbekel belegt met zijn klihan's slechts dan een sangkepan, wanneer de dienst dit vereischt; djoeroearah's ontbreken; brieven worden met heeren-dienstplichtigen (kemit) rondgebracht.

De inkomsten der gouvernements-functionarissen bepalen zich tot collecteloonen en de opbrengst van ambtsvelden, die gedeeltelijk in de omgeving van het dorp Penida (klappertuinen) en voor een deel in het Kloengkoengsche liggen.

De ambtsvelden in Kloengkoeng worden in deelbouw bewerkt; in den oogsttijd nemen de betrokken perbekel's en klihan's het hun toekomende oogstaandeel persoonlijk in ontvangst (5).

Tevens genieten de perbekel's en klihan's vrijstelling van heerendienst.

#### De Klihan Dasa.

Een niet tot het gouvernementeele bestuursapparaat behorende instelling, die echter in politieel opzicht invloed uitoefent, is de „sekaa goeloengan”. Uit iedere perbekelan wordt één persoon tot lid van het college benoemd en waar Noesa Penida, de eilandjes Lèmbongan en Tjeningan niet medegerekend, tien perbekelan's telt, bestaat de sekaa goeloengan uit tien leden (klihan sampi), waarom het instituut met den term „klihan dasa” (de tienmannen) wordt aangeduid.

Het college heeft tot taak de berechting van veediefstallen en wat hiermede annex is (6); een primus inter pares kent de sekaa niet; bij defungeeren van een lid, wordt de opvolger door de overblijvende leden verkozen.

Eéns per maand, op radité oemanis, komt de sekaa goeloengan te Bangoen Oerip (Perbekelan Batoe Kandik), in de balé bandjar dangin bijeen (sangkepan).

Het is gewoonte dat de klihan's satoes en sèket mede ter sangkepan verschijnen om uit de eerste hand de noodige inlichtingen en bevelen te verkrijgen, dan wel om klachten, het eigen ressort betreffende, voor te brengen; deze klihan's hebben echter geen stem.

Bij toerbeurt (giliran) wordt op iedere sangkepan door één der klihan's dasa de „tjané” opgebracht; deze bestaat uit gereedgemaakte sirih (porosan); meestal zijn tweehonderd stuks benoodigd.

Op de overtredingen die met het houden van vee in verband staan, zijn verschillende boeten gesteld.

Indien loslopend vee, dat schade in iemand's aanplant heeft aangericht wordt opgevat (naban), maakt het verschil of het rund (onder „vee” wordt hier uitsluitend runderen verstaan) zich heeft losgerukt, dan wel dat nalatigheid van den eigenaar in het spel is.

In het eerste geval wordt een minimum boete van 250 duiten opgelegd; anders bedraagt de boete 1200 kèpèng (nem bangsit), vroeger zelfs 2000 duiten.

Ook bij diefstal van vee, wordt een boete opgelegd.

Een lontargeschrift, de verschillende bepalingen (awig-awig) bevattende, die bij de berechting van zaken door de klihan dasa in acht zijn te nemen, is in het bezit van den klihan dasa Kakin Tegeg uit Batoe Kandik. Kakin Tegeg is als bevaarder aangesteld, omdat hij de klihan is van de perbekelan, waar Bangoen Oerip onder ressorteert. (7).

Het is regel dat ieder zich aan de uitspraken van de sekaa goeloengan onderwerpt; weerspanningen werden vroeger tot reden gebracht door het aan hen toebehoorende vee vogelvrij te verklaren; ook nu is het de vrees voor een mogelijke boycott, die er toe leidt, dat een opgelegde boete meestal prompt wordt betaald.

Maakt een veroordeelde tegen de uitspraak van de klihan dasa bezwaren, dan verwijst de sekaa goeloengan de zaak naar den gouvernementsrechter (Districtsgerecht of Raad van Kerta).

De boetegelden, die op den sangkepan-dag worden geïnd, worden in gelijke aandelen onder de eischende partij, de kas van de sekaa en de klihan dasa persoonlijk, verdeeld.

Het is gewoonte dat het geld dat de

klihan dasa zelf ontvangen, terstond wordt uitgegeven; er wordt een gemeenschappelijke maaltijd uit bekostigd, die uit ketipat bestaat.

De sangkepan te Bangoen Oerip is een evenement dat vele belangstellenden trekt; door de honderden aanwezigen maken verkoopsters goede zaken.

### D é s a   e n   B a n d j a r .

De termen „désa” en „bandjar” worden weinig scherp uit elkaar gehouden; vooral heeft men het op Noesa met de omschrijving van het begrip „désa” te kwaad; de meest uiteenlopende antwoorden worden vernomen.

Een enkele maal wordt de meening gehuldigd dat Noesa slechts twee „désa's” kent: de gebieden „dangin bantas” en „daoeh bantas”; volgens deze opvatting worden dus de beide groote vereeringsgroepen, waarin Noesa uiteenvalt, „désa” genoemd.

Dit systeem vindt een parallel in de organisatie van het désawezen der Baliërs van Lombok, waar de uit de vroegere rijkjes Tjakranegara, Mataram, Pagoetan en Pagesangan voortgekomen vereeringsgemeenschappen, de eigenlijke desa's vormen.

Anderen noemen de „perbekelan” tevens „désa” en hebben daarbij niet zoozeer het oog op de bestuurseenheid, dan wel op het feit dat in sommige gevallen ook de perbekelan een vereeringsgroep omvat en ook op andere wijze één geheel vormt.

Immers ten opzichte van de vereering van de poera's Pèd en Batoe Medaoe vormen de perbekelan's ieder op zichzelf een eenheid; ook is dit het geval voor zoover het de sekaa goeloengan betreft, want uit iedere perbekelan wordt één klihan dasa benoemd.

Sommige perbekelsressorten kennen een tempel die soengsoengan van de geheele perbekelan is, zooals de poera Moendi voor den ambtskring van den

perbekel van Kloempoe en de poera Toendjoek Poesoeh voor de perbekelan Tanglad.

Elders heerscht 't spraakgebruik dat de plaats van inwoning van den perbekel „désa” wordt genoemd, zooals in de perbekelan Batoe Noenggoel, waar gesproken wordt van de „désa” Batoe Noenggoel doch van de „bandjar's” Sampalan en Mentigi.

Echter vormen binnen de perbekelan, de bandjar's Batoe Noenggoel, Sampalan en Mentigi een eenheid, die tezamen één poeseh en één dalem vereert en zijn beide tempels op het gebied van Batoe Noenggoel gelegen (8). Vandaar dat anderen de hoogere waardeering van Batoe Noenggoel toeschrijven aan het feit dat het de plaats is, waar de algemeene poera's zich bevinden.

De gelijkstellingen van „désa” met „woonplaats van den perbekel” en met plaats waar de tempels zich bevinden, worden vermeld om te doen zien met welke opvattingen men op Noesa rekening heeft te houden; overigens hebben zij geen waarde. Een andere uitspraak is nog: de „désa” is het woondorp, de vereenigingsleden vormen de „bandjar”.

Meer doeltreffend lijkt de volgende onderscheiding: de „bandjar” is in de eerste plaats een vereeniging ten behoeve van den doodencultus; de „désa” is de eenheid die het tempelwezen verzorgt.

Soms is de doodenvereeniging aan de tempelvereeniging identiek: de désa omvat niet meer dan één bandjar; ook wel vormen meerdere bandjar's één tempelvereeniging; in dit geval bestaat de „désa” uit een aantal bandjar's.

De onderscheidingen zijn op Noesa niet scherp, doch een concreet voorbeeld kan het een en ander verduidelijken.

### D e   „ d é s a ”   K l o e m p o e .

De désa Kloempoe omvat twee bandjar's (bandjar kaoeh en bandjar kangin).

De definitie die men in Kloempoe van het begrip bandjar geeft is de volgende:

de bandjar is een vereeniging voor de doodenvereering en voor den gemeenschappelijken dienst der voorouders.

Kenmerken van de bandjar zijn:

1. Het bezit van een „balé bandjar” (9), bestaande uit een aantal loodsen, tezamen op één erf vereenigd en gelegenheid gevende tot het houden der bandjarvergaderingen, het slachten tijdens de bandjarfeesten, het vervaardigen en het rangschikken van offers, het geven van dansvoorstellingen en muziekuitvoeringen.

Tevens zijn steeds eenige godenzetels op het bandjarerf aanwezig. Deze bandjartempel (poera bandjar) draagt ook den naam van „oemah sangjang” (pars pro toto).

2. Het aanwezig zijn van een bandjarvereeniging, de „seka bandjar”. Alle gehuwden zijn lid van de seka. Weduwnaars (baloe) genieten algeheele vrijstelling, ook al beschikken zij thuis over vrouwelijke verzorging (van een volwassen dochter of van een vrouwelijk familielid).

Aan het hoofd van de seka staat de „klihan bandjar”, terzijde gestaan door den „panjarikan” (10).

De bandjar stelt zich tot taak, het gemeenschappelijk beoefenen der vooroudervereering, het verleen van onderlinge hulp bij doodenfeesten en andere familieplechtigheden, terwijl de bandjar tevens de zorg voor de grondmagie op zich neemt.

Met het woord „désa” worden de vereenigde bandjar’s bedoeld: ten opzichte van de vereering der dorpstempels vormen de beide bandjar’s één geheel.

Deze dorpstempels zijn de poera dalem en de poera mradjan; beide poera’s zijn uitsluitend soengsoengan van Kloempoe, geen andere dorpen hebben aan de vereering deel.

Ook treden de twee bandjar’s van Kloempoe gemeenschappelijk op bij de vereering van de poera Moendi (soengsoengan van de geheele perbekelan Kloempoe).

Toch kent de „désa” geen chef; voor iedere doelstelling wordt een afzonderlijke leider aangewezen.

Voor de vereering van de poera dalem vereenigen de beide bandjar’s zich tot de „seka dalem”; de administratie van het bidgenootschap is in handen van den klihan dalem; de pamangkoe dalem vervult uitsluitend de functie van geestelijk voorganger.

Op dezelfde wijze is de „seka mradjan” georganiseerd; er is een afzonderlijke klihan mradjan; een aparte pamangkoe treedt op als leider van den eeredienst.

De eenheid der beide bandjar’s ten opzichte van de vereering van de poera Moendi, verpersoonlijkt zich in den klihan Moendi, die op de periodieke bijeenkomsten der gezamenlijke tempelbestuurders, Kloempoe representeert.

Echter heeft de term „seka Moendi” een andere beteekenis dan naar analogie van de aanduidingen „seka dalem” en „seka mradjan” zou worden vermoed. De „seka Moendi” omvat de geheele vereeringsgroep, de perbekelan; met betrekking tot de totale vereeringsgemeenschap, vormt de eenheid „Kloempoe” één „bandjar”, in de beteekenis van „afdeeling, groep” (11).

Ten slotte is de geheele perbekelan Kloempoe weer onderdeel van een grooter geheel (de afdeeling: daoeh bantas) voor wat het njoengsoeng van de poera panataran Pèd betreft; in dit opzicht neemt de perbikel de leiding, bijgestaan door de klihan’s satoes en sèket, gezien de omstandigheid, dat de dienst van de heiligdommen Pèd en Batoe Medaoe in zijn tegenwoordigen vorm een instelling van het voormalige Kloengkoengsche vorstenbestuur is —, een geheel natuurlijke gang van zaken.

Bandjar Kaoeh en Bandjar Kangin.

De twee bandjar’s zijn op geheel verschillende bodem gefundeerd.

De bandjar kaoeh is een zuiver genealogische groep (kawit toenggal; soembahan abesik), waarvan de leden allen tot het geslacht van de „pasek kebon toeboeh” behooren; deze pasek's voeren hun afstamming terug tot Madjapait (12).

Bij de bandjar kangin, kan iedereen zich aansluiten (13).

De bandjar kaoeh is de oudste en voor-naamste; de leden vereeren hunne gezamenlijke voorouders in de „iboe kamoelan”, die binnen een afzonderlijke ommuring (zie afb. I), naast het bandjar-erf staat, slechts door een steeg hiervan gescheiden.

De perbikel is hoofd van het pasek-geslacht en als zoodanig tevens pamangkoe van de paibon (14); overigens is hij in de „bandjar” gewoon lid en ondergeschikt aan den klihan bandjar.

Behalve deze algemeene iboe kamoelan zijn er in de bandjar kaoeh geen andere paibon's meer; alleen heeft iedere gehuwde op zijn erf, zijn sanggah kamoelan (15).

Oostelijk van de iboe kamoelan ligt het bandjarerf (zie afb. II); hier wordt op anggar-kasih (16) de maandelijksche sangkepan gehouden.

Op het vastgestelde uur slaat de klihan op het seinblok (koelkoel), waarna binnen zeker tijdsverloop de bandjarleden aanwezig moeten zijn; in sommige bandjar's wordt na het slaan van de koelkoel een wateruurwerk (djanggi) in werking gesteld, bestaande uit een klapperdop, gevuld met water dat uit een klein gaatje naar buiten lekt; wie ter sangkepan verschijnt nadat de klapperdop leeg is, wordt beboet.

In de bandjar kaoeh bedraagt de boete voor te laat komen 12 duiten. Het geld komt in de bandjarkas (pipis seka); de klihan bandjar voert de administratie en legt op iedere sangkepan van het beheer verantwoording af. De fondsen worden besteed aan het onderhoud van de balé bandjar, aan de odalan van de oemah sangjang (op boeda-klihan doengoelan =

galoengan) (17) en aan de grondmagie. Dit laatste bestaat uit het houden van het zuiveringsfeest op tilem kasanga (nje-pi) en uit het matjaroe in geval van ziekte of onheil (18).

Eventueel aanwezige kasgelden, worden zoo mogelijk uitgeleend; de rente bedraagt 10 duiten per atak (200), dat is dus 5%.

Heeft de bandjar geld nodig en zijn de fondsen niet toereikend, dan wordt een heffing (patoeroenan) geheven.

Keeren wij tot de sangkepan terug; de aanwezigen vangen aan met het bandjar-erf te reinigen en aan te vegen. Hierna begint de vergadering in de balé gedé. Bij toerbeurt (giliran) moet ieder bandjarlid voor de noodige sirih (tjané) zorgen; iemand die de beurt heeft, wordt „sinoman” (19) genoemd; degene die tijdens de volgende sangkepan als sinoman zal optreden, wordt hieraan herinnerd doordat hij een vijftal gereedgemaakte sirihpruimpjes (porosan) ontvangt, in een peperhuisje (kodjong) van pisangblad tezamen gepakt (20).

De balé gedé waar de sangkepan wordt gehouden, heeft steeds twee zitvloeren; het blijkt niet welke beteekenis deze architectuur heeft gehad; momenteel meent men dat de doorgang tusschen de beide zitvloeren er is, om het bedienen gemakkelijker te maken.

Op de vergadering komen de volgende punten ter tafel: onderhoud en herstel van tempels; de wijze waarop komende offerfeesten zullen worden gevierd en hoe bij een op handen zijnde abènan de patoesan zal worden geregeld; kleine overtredingen worden berecht, waarbij, indien de bandjar tekort schiet, de perbikel en zijn handlangers hun autoriteit doen gelden (21).

Op een gewone sangkepan wordt geen heilmaaltijd gehouden en niet geofferd bij de oemah sangjang; na het afsluiten van de bandjarkas biedt de klihan bandjar een tjanang (godensirih, een bloemen-offertje) aan batara ramboet sedana aan.

Het bandjarerf is ook de plaats voor het gemeenschappelijk slachten (nampah) bij crematies en eveneens bij huiselijke feesten, als tandenvijlen (matatah).

De bandjar kangin is op soortgelijke wijze als de westelijke bandjar georganiseerd; zooals gezegd ontbreekt een genealogische basis. Toch wordt een gemeenschappelijke „iboe bandjar” (oorsprongstempel van de bandjar) vereerd (zie abf. III); hiernaast bezit iedere familie een privé paibon.

Essentieel voor de vereering van de iboe bandjar, is dienst van de batara Goeroe; hieronder worden verstaan de voorouders (prewajah) die reeds gelouterd (beresih) zijn; daar de bandjar kangin geen gemeenschappelijke voorouders heeft, kan worden verondersteld dat hiermede de oorspronkelijke stichters van de bandjarvereeniging zijn bedoeld.

Het spreekt vanzelf dat de ééne bandjar niets uitstaande heeft met de vereering van de paibon en van de oemah sangjang van de andere bandjar; wel werken de bandjar's samen ten opzichte van de patoesan (onderlinge hulp bij doodenfeesten), onder leiding van den klihan van de poera dalem (22).

## H e t T e m p e l w e z e n .

### A. *De poera dalem te Kloempoe.*

De poera dalem te Kloempoe is „oeloen sétra” (begraafplaatstempel) en ligt derhalve in de nabijheid van den doodenakker. De tempel wijkt af van de van Bali bekende typen en vertoont een vrij sterke mate van hindoeïseering (zie abf. IV). De voor dit heiligdom meest op den voorgrond tredende godheden zijn: batara Goeroe, batari Oema en batari Doerga (23); een naar het Oosten georiënteerde gedong met een driedeelig steenen altaar, is aan deze trits gewijd.

Verder trekt het de aandacht dat de sanggah mandjangan seloewang (hier

kortweg: seloewang geheeten) niet voor de batara Maspait (Madjapait) bestemd is, doch voor bagawan Toemanglang.

Bij de ngroerah in den Zuid-Oostelijken hoek, hebben eedsafleggingen plaats.

De huidige pamangkoe poera dalem officieert eveneens in de oemah sangjang van de bandjar kawan.

Als offerdieren worden uitsluitend varkens (bawi) gebruikt en eenden (bèbèk) voor de soetji's.

De klihan dalem staat aan het hoofd van de seka of pamaksan dalem, die de leden der beide bandjar's van Kloempoe omvat. Deze klihan wordt door de geheele seka verkozen; het is onverschillig of hij tot de bandjar kaoeh dan wel tot de Oostelijke bandjar behoort; bekwaamheid tot het bekleeden van het ambt is bij de verkiezing het eenige criterium. De huidige functionaris behoort thuis in de bandjar kaoeh; in de bandjarvereeniging bekleedt hij geen bijzondere positie (njerik).

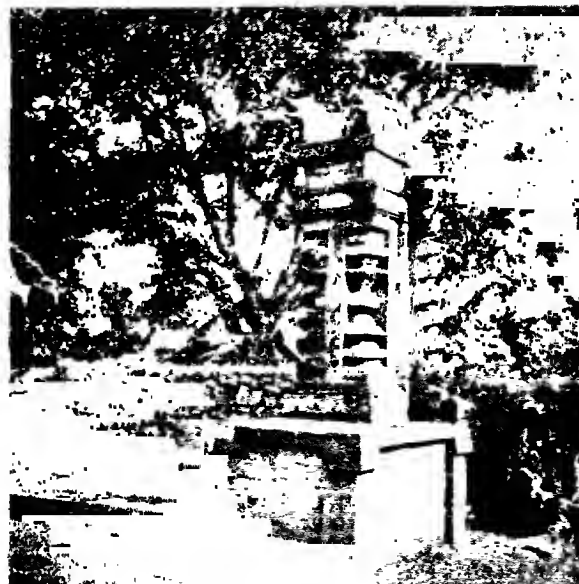
Geen helpers staan den klihan in de uitoefening zijner werkzaamheden bij; oproepingen (ngarah-arrah) geschieden door den klihan persoonlijk. De tegemoetkomingen waar de klihan recht op heeft bestaan uit vrijstelling van den plicht tot het opbrengen van bijdragen in natura (reramon) ten behoeve van de poera dalem, terwijl hij bij het bepalen (madoemdoeman) der aan ieder lid der seka dalem toekomende aandeelen (doeman of djoldjolan) in de offermaaltijden, twee porties verkrijgt.

De klihan treedt op als leider van de sangkepan in de poera dalem, die op iedere boeda-kion wordt gehouden; voor de sangkepan wordt op de gebruikelijke wijze tjané opgebracht.

Het onderhoud der tempelopstallen (papajonan) en voorbereidingen voor een aanstaande odalan worden besproken. Tevens wordt tijdens de sangkepan het tempelterrein gewied (ngiskis) en gereinigd (ngrisak).



SANGGARAN  
(POERA MOENDI)



SANGGARAN  
(NOESA PENIDA)



TAKSOE  
(NOESA PENIDA)



## B. *De Poera Mradjan te Kloempoe.*

De tempel ligt op geringen afstand ten Noordoosten van de karangan bandjar kaoeh (zie afb. V).

Evenals in de dalem wordt ook hier een balé sloewang aangetroffen, gewijd aan bagawan toemanglang (24); in de iboe kamoelan van de bandjar kaoeh komt deze balé nogmaals voor. De plaatsing in de kadja-kaoeh hoek van de djeroan is typeerend voor dezen godenzetel, in verband waarmee een overeenkomst met de in talrijke heiligdommen in de bergstreken op Bali voorkomende zetels voor de ratoe doekoeh en de ratoe boedjangga valt te ontdekken; de verhouding die er bestaat tusschen de praedicaten: „doekoeh”, „boedjangga” en „bagawan”, doet verder vermoeden dat met de godheden, onder deze drie benamingen bekend, identieke persoonlijkheden, slechts verschillend in rangorde, worden bedoeld.

De naam van het heiligdom houdt verband met dien van de in deze poera het meest de aandacht trekkende godenverblijfplaats, de driedeelige „pameradjan” (25), een gedong die naar het Oosten staat georiënteerd en zetel is van Wisnoe, Iswara en Brahma; met Iswara worden de batara Goeroe gelijkgesteld, de „prewajah” of „pitara”, de voorouders (26).

De taksoe is de geëigende plaats voor het matjaroe; in de dalem geschied dit aan de buitenzijde van den tempel, waartoe klod-kaoeh van den ingang voor iedere gelegenheid een sanggar tjaroek-tjoek wordt opgericht.

In de balé pasamoean heeft tijdens den offerdienst het mawéda plaats, bij bijzondere gelegenheden wordt tot het verrichten hiervan een padanda uit het Kloengkoengsche uitgenoodigd.

Terloops kan nog vermeld worden dat ten Zuiden van het voorplein van de poera meradjan, aan den overkant van de dorpsweg een balé tadjoe (balé tanah)

staat, waar tijdens lijkverbrandingen en andere groote feesten een gong wordt bespeeld.

Overigens vertoont de organisatie van de seka mradjan groote overeenstemming met die van de dalem; op iedere toempek wordt sangkepan gehouden (27).

## C. *De Poera Moendi.*

De sangkepan in de poera Moendi valt op boeda-manis; alleen de veertien klihan's Moendi komen tezamen; uit ieder dorp, ook wanneer de désa uit meerdere bandjar's bestaat, wordt slechts één klihan afgevaardigd.

De klihan van Rata wordt als de voornaamste (klihan gedé) beschouwd; de reden hiervan is, dat de tempel binnen het gebied van Rata ligt; deze „klihan gedé” is tevens pamangkoe van de poera Moendi.

De besprekingen zijn van hetzelfde karakter als die op de sangkepan's in de reeds behandelde tempels.

Voor het schoonhouden van het tempelterrein dragen de klihan's zelf tijdens iedere sangkepan zorg; slechts wanneer odalan zal worden gehouden, roepen zij de bandjarleden op en deelen hen de van de klihan gedé ontvangen bevelen mede.

De odalan heeft plaats op boeda-manis doekoet, doch wordt afwisselend met grooten luister en op meer bescheiden wijze (ngatoerang tjitjipan) gevierd.

Merkwaardig is dat de poera Moendi naar het Zuiden staat georiënteerd; in overeenstemming hiermede is de djeroan ten Westen van den voorhof gelegen (zie afb. VI).

Als reden hiervoor geeft de bevolking op dat vanuit het overgrootste deel van de perbekelan, de tempel, die op de Westelijke top van het middengebergte van het eiland ligt, langs een naar het Zuiden oplopende helling wordt bereikt; hierom is de Zuidelijke richting ten opzichte van de poera Moendi de hoogste.

Op het tempelterrein valt de sanggaran door omvang op; in de pamarekan bevinden zich eenige steenen beeldjes (pretima) die een rol spelen bij de ceremoniën voor het verwekken van regen, waarbij zij, onder het uitspreken van een bede om het hemelwater te doen neerdalen, met water worden begoten.

Eenige balé's (pasotjèn, plaatsen voor de „soetji" offeranden) zijn door bepaalde dorpen uitverkoren (ngempon) ten behoeve van het noenas tirta (wijwater halen) ter gelegenheid van huiselijke feesten; dit „ngempon" bepaalt zich hiertoe dat, wanneer bijvoorbeeld voor matatah (tandenvijlen) wijwater in de poera Moendi zal worden gevraagd, slechts aan één bepaalden godenzetel offers worden aangeboden (matoeran) en niet aan alle palinggi's, zooals dat het geval is, wanneer een feest de geheele vereeringsgroep (de perbekelan) aangaat. Overigens is géén dezer balé's uitsluitend bezit van één enkel dorp; het onderhoud van den tempel wordt door de geheele perbekelan gelijkelijk gedragen terwijl tijdens de odalan door ieder bij elke palinggi devotie wordt verricht (mebakti).

Ook de bandjar Tjoebang, die thans onder Sakti ressorteert, haalt te Moendi wijwater; dit komt omdat Tjoebang voorheen tot de perbekelan Kloempoe heeft behoord.

In de djeroan bevindt zich nog een pesimpangan voor de batara's van de poera Batoe Medaoe; een soortgelijke pasimpangan voor de poera Pèd ontbreekt en is ook niet noodig, omdat de perbekelan tot de afdeeling daoeh bantas behoort en dus op gezette tijden te Pèd zelf komt mebakti.

#### D. De Poera Pèd.

Op de boeda-wagé houden de perbekels sangkepan te Pèd; meestal woont een klihan satoes uit naam van den perbikel de besprekingen bij; wanneer echter de dag van de odalan (boeda-wagé kelaoe) nadert, verschijnt de per-

bikel aan wien bij giliran de organisatie van de poedjawali is opgedragen, in persoon, vergezeld van zijn klihan's satoes en sèket. Ook de poera Pèd beschikt over fondsen die in hoofdzaak van boeten bij hanengevechten afkomstig zijn (danda kletjan; naoeng).

#### S a m e n v a t t i n g.

Talrijk zijn de verbindingen waardoor de laagste adatrechtelijke organisaties, de bandjar's, op Noesa, in wijder samenhang worden bijeengebracht. Echter bieden de meer of minder ruime verbanden slechts zelden meer dan één enkel punt van aanraking.

In sommige gevallen waarin de woon-gemeenschappen hetzij door oorzaken van genealogischen dan wel van geographischen aard, in meerdere bandjarvereeningen zijn verdeeld, belijden de bandjar's hunne samenhang in de samenwerking bij de heffing der patoes en in de tempelvereering. Doch, eene al deze facetten der eenheid omvattende organisatie ontbreekt; de eenheid der bandjar's onderling is een meervoudige eenheid: als overkapping van het bandjarwezen komt een alles omvattende dorpsorganisatie niet voor. Een gemeenschappelijk dorpsbestuur ontbreekt en slechts voor telkens in zich zelf scherp omlijnde doelstellingen, vindt de eenheid haar belichaming in bepaalde, als leiders optredende personen.

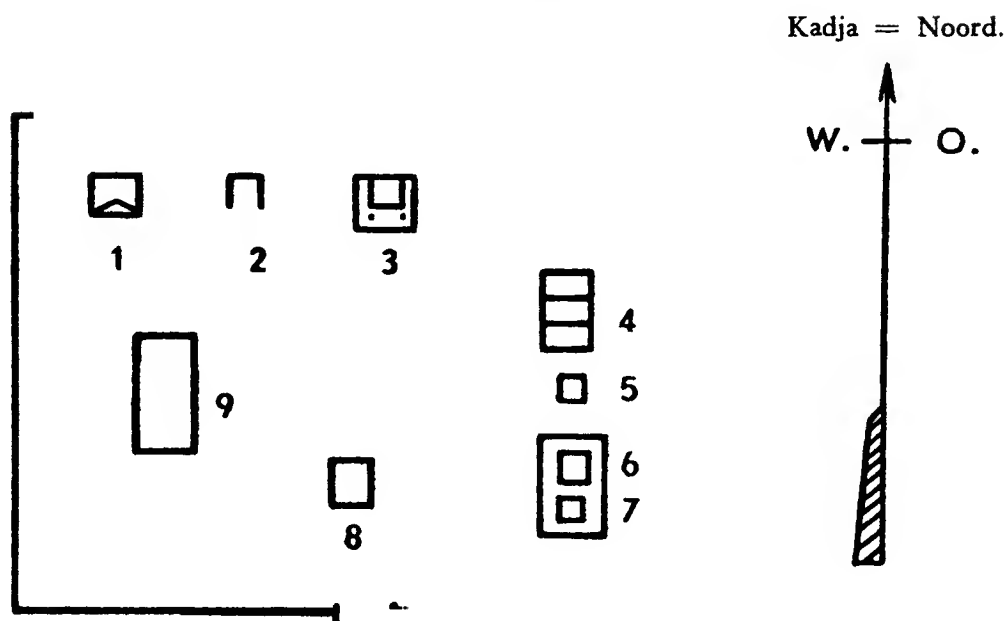
Merkwaardig genoeg is een feitelijk buiten de adatrechtelijke verbanden vallende groepeerings, de perbekelan, de organisatie die als eenheid nog de meest veelzijdige werkzaamheid ontplooit. Als eenheid treedt de perbekelan op bij de vertegenwoordiging in de seka goeloen-gan en bij de vereering der beide rijks-tempels; sommige perbekelans vormen ook in zich zelf één vereeringsgroep.

In vergelijk met het Oud-Balische dorp kan worden gezegd, dat de chthonische vereeringsgroep: de „bandjar" zich op Noesa in de bandjarvereening vol-

komen heeft gehandhaafd, de uranische tempelvereenigingen en vereerings-  
gemeenschap echter: de „désa”, is verbanden, benevens in het instituut  
slechts ten deele en dan nog geheel der pamangkoe's.  
versnipperd terug te vinden in sommige

Afb. I.

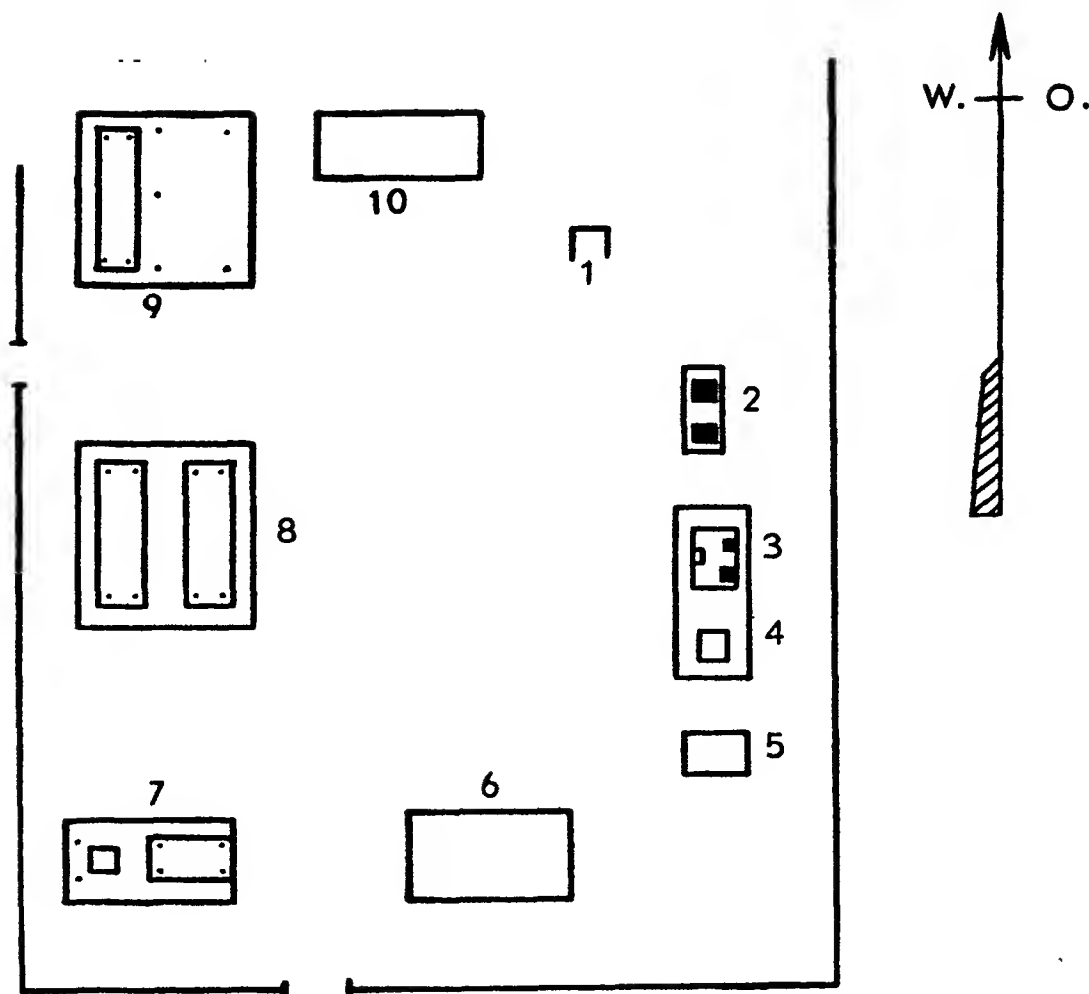
IBOE KAMOELAN BANDJAR KAOEH.  
KLOEMPOE.



1. Balé seloewang; pasimpangan bagawan temanglang.
2. Sanggar tawang; pasimpangan batara doeoering akasa.
3. Balé moendak sari.
4. Iboe kamoelan; jang adigoeroe (kadja), batara goeroe (di tengah), prama adigoeroe (klod).
5. Taksoe tènggèng; palinggih i kala tènggèng.
6. Gedong sari; pasimpangan batara sri.
7. Gedong koentji; pasimpangan batara wisnoe.
8. Balé pelik of paroeman.
9. Balé patandingan.

BALE BANDJAR KAOEH.  
KLOEMPOE.

Kadja = Noord.



Oemah Sangjang:

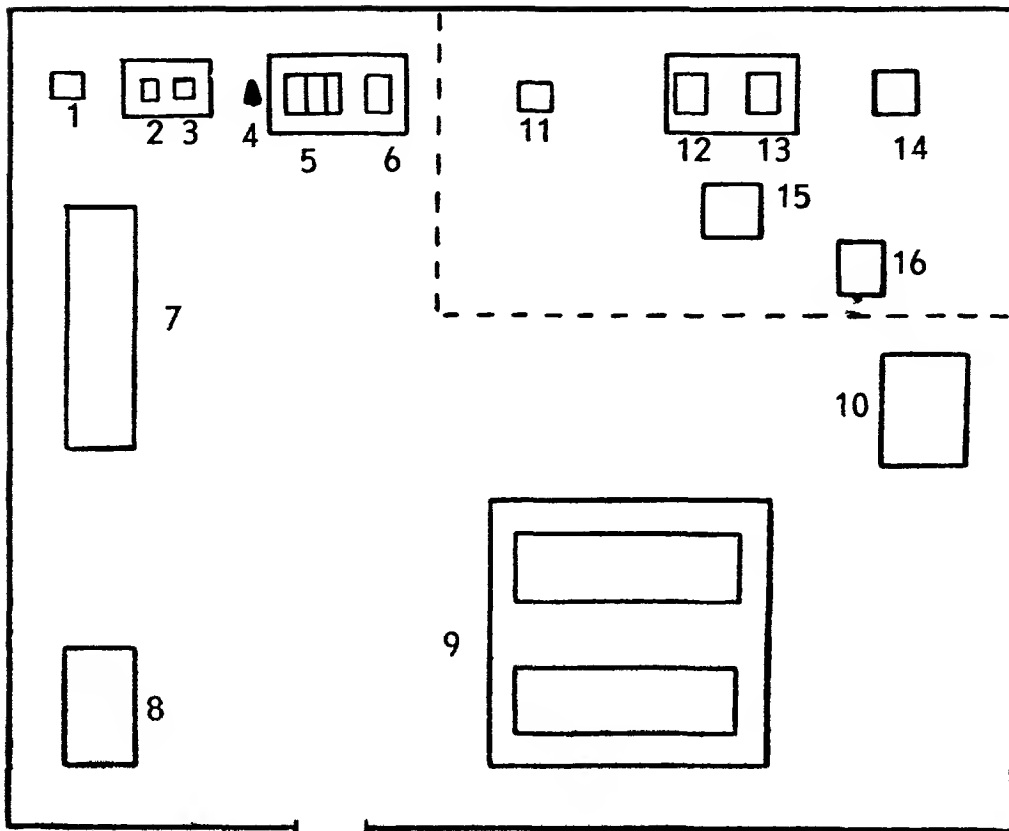
1. Sanggaran; pasimpangan batara doeoering akasa.
2. Gedong tjatoe; pasimpangan batara koemara.  
Gedong mastjatoe; pasimpangan batari koemari.
3. Balé sangjang; tongos prewajah (lanang — wadon).
4. Balé toempa; pasaban batara toempa.

Balé's

5. Balé nasi (rijstopslagplaats).
6. Balé pèbat (slachtplaats).
7. Balé paon (keuken).
8. Balé gedé (vergaderloods).
9. Balé tiangsanga (bewaarplaats barong en rangda).
10. Balé sakaoeloe (patandingan) (plaats voor het schikken der offers).

BALE BANDJAR KANGIN.  
KLOEMPOE.

Kangin = Oost



## I. KARANGAN BANDJAR.

*Poera Bandjar:*

1. Sanggar tawang; pasimpangan batara doeoering akasa.
2. Gedong mastjatoe; pasimpangan batara mahadéwa.
3. Gedong tjatoe; pasimpangan batara sri.
4. Taksoe; palinggih i kala tènggèng.
5. Oemah sangjang; palinggih ida prewajah (sang pitara).
6. Balé toempa; pasimpangan batara toempa.

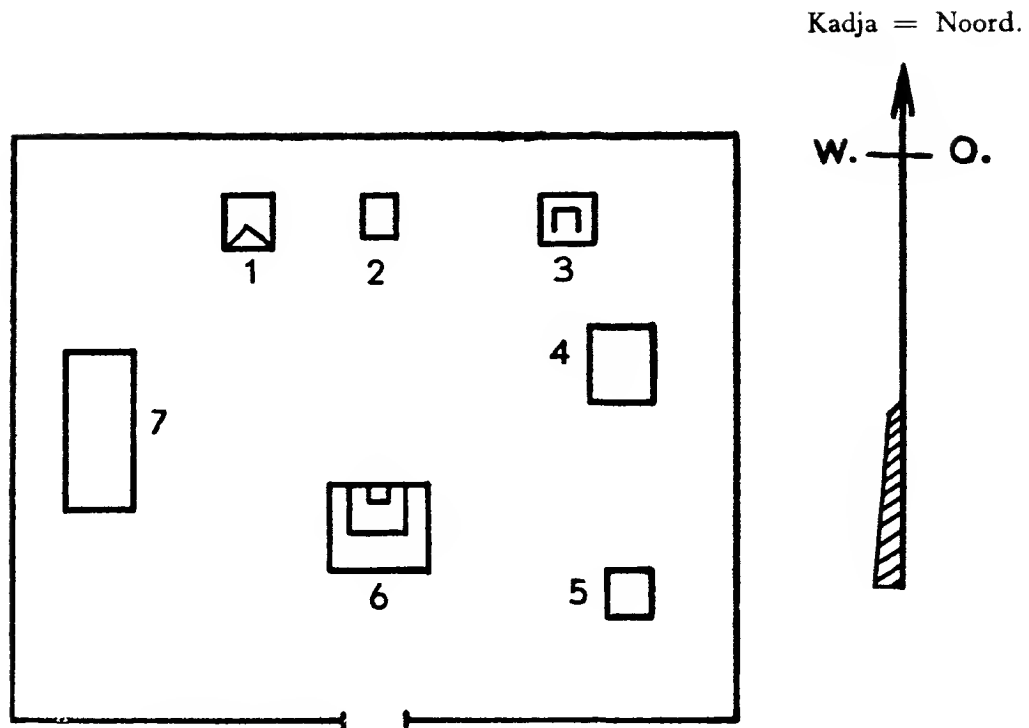
*Balè's:*

7. Balé pèbat.
8. Balé paon.
9. Balé gedé.
10. Balé pèbat.

## II. IBOE BANDJAR.

11. Sanggar tawang; pasimpangan batara doeoering akasa.
12. Gedong sari . . . .
13. Gedong koentji . . . . } palinggih paraistri batara goeroe.
14. Pliangan; pasimpangan batara goeroe.
15. Balé pelik.
16. Pijasan.

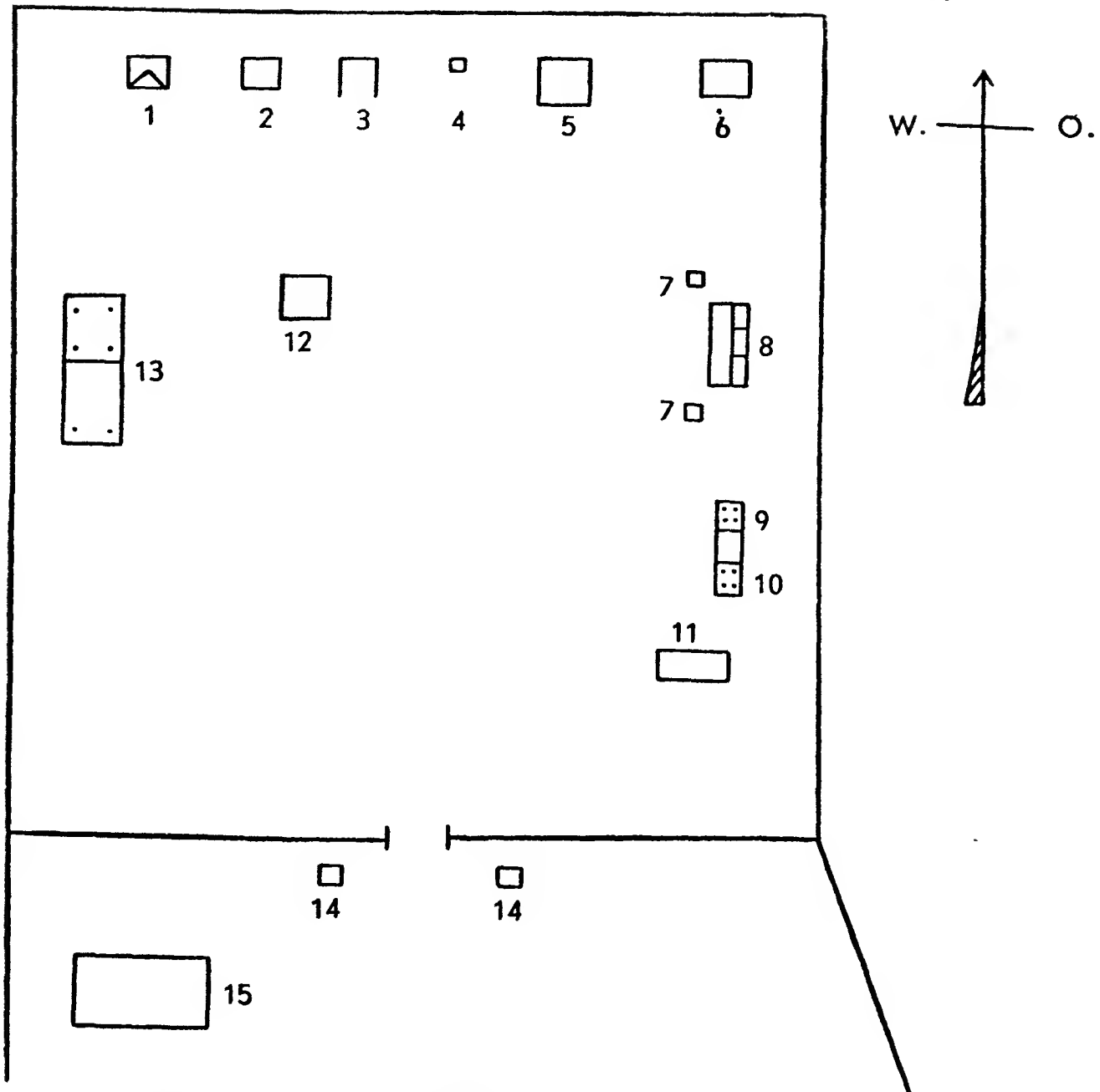
## POERA DALEM KLOEMPOE.



1. Balé sloewang; pasimpangan bagawan toemanglang.
2. Gedong sari; pasimpangan batara istri.
3. Sanggaran; pasimpangan batara doeoering akasa.
4. Gedong; pasimpangan batara oema (kadja), batara goeroe (di tengah), batara doerga (klod).
5. Ratoe ngeroerah; palinggih ijang nini.
6. Balé pelik; paroeman.
7. Balé pamolahan (pèbat).

POERA MERADJAN.  
KLOEMPOE.

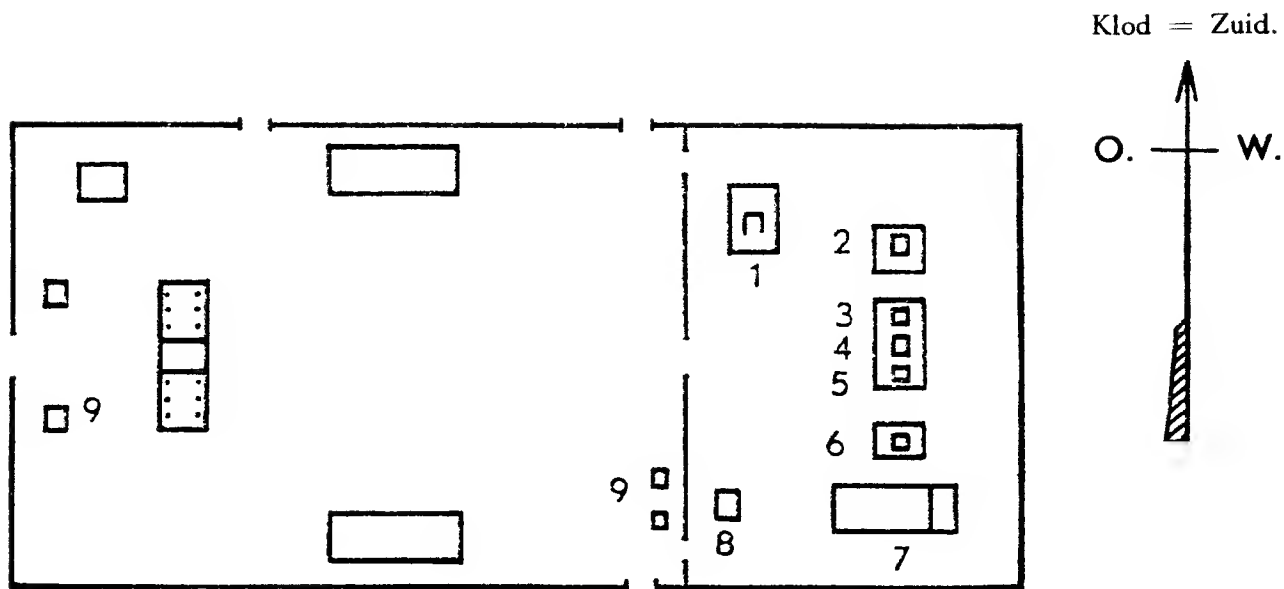
Kadja = Noord.



1. Balé seloewang; pasimpangan bagawan toemanglang.
2. Balé moendak sari; pasimpangan batara di goenoeng agoeng.
3. Sanggaran; pasimpangan batara doeoering akasa.
4. Taksoe; palinggih i kala tenggèng.
5. Méroe toempang teloe; pasimpangan batara sri istri.
6. Méroe toempang lima; pasimpangan batara sri lanang.
7. Bedoegoel; genah kalaan (kala roena, kala roeni).
8. Pamaradjan; pasimpangan batara wisnoe (kadja),

- batara iswara (goeroe) (di tengah), batara brahma (klod).
9. Gedong tjatoe; pasimpangan batara koemara (sedana).
10. Gedong mastjatoe; pasimpangan batara koemari (sri).
11. Pijasan.
12. Balé pelik.
13. Pasamoean.
14. Apit lawang; palinggih i kala lawang.
15. Balé gong

## POERA MOENDI.



1. Sanggaran; pasimpangan batara doeoering akasa.
2. Pasotjèn bandjar Rata.
3. Gedong tjatoe; pasimpangan batara koemara.
4. Gedong mastjatoe; pasimpangan batara koemari.
5. Pasotjèn bandjar Tjoebang.
6. Pasotjèn bandjar Angas.
7. Balé pamarikan (pamarekan).
8. Balé daoë; pasimpangan batara batoe medaoë.
9. Balé pelik.
10. Balé olah-olahan (pèbat).
11. Balé pèbat (matjatjar).
12. Balé paon.

## A A N T E E K E N I N G E N.

(1). Ook de ressorten van de klihan's satoes en sèket worden op hun beurt met den term „bandjar” aangeduid.

Ten opzichte van de perbekelan toch vormen deze oproepkringen een afdeeling, een onderdeel (bandjar).

(2). Bandjar kaoeh (kawan) en bandjar kangin, respectievelijk de Westelijke en de Oostelijke bandjar (de gewone wijze, vooral op Noesa om bandjar's van elkaar te onderscheiden; zie ook aantk. 4).

(3). Angas kadja en Angas klod vormen geen geheel; de beide plaatsen zijn door een bergrug van elkander gescheiden (selat boekit).

(4). Bandjar moenggah: de hooggelegen bandjar; bandjar njoeoeng: (vgl. aantk. 2).

(5). De totaal oppervlakte van de boekti's der dertien perbikel's bedraagt: 5.44 H.A. sawah en 17.63 H.A. tegal; het lagere personeel ontvangt: 11.31 H.A. sawah, 12.40 H.A. tegal en 1014 klapperboomen.

De sawah's liggen in het district Sawan (Kloengkoeng); de tegalan's op Noesa.

(6). Zie uitvoerig over de klihan dasa: B. J. Haga in Adatrechtbundel XXIII pag. 400—403, waar de noodzakelijkheid van de handhaving van de rechtspraak der klihan dasa wordt aan het licht gesteld.

Vgl. hiermede de gegevens omtrent het opsporen van veediefstallen in Djembrana in Adatrechtbundel XV, pag. 87 en in Adatrechtbundel XXXVII, p. 552.

(7). Zie Adatrechtbundel XXIII, pag. 401: stichter van de seka goeloengan was I Njoman Pedoman, die klihan montjol werd van Batoe Kandik; hij werd door zijn zoon Kakin Ngales opgevolgd; toen naderhand de seka goeloengan tien leden ging tellen, behoorde de kleinzoon van den stichter: N. Kretjed hiertoe. Vanaf de stichting is dus de perbekelan Batoe Kandik ten opzichte van de seka goeloengan het centrum geweest.

(8). Ook de poera Poetjak Sari is

soengsoengan van alle drie bandjar's; het heiligdom staat te Mentigi en wordt eveneens beschouwd een poeseh te zijn.

(9). Kortweg aangeduid als de „bandjar” soms: „karangan bandjar”.

Illustratief voor het karakter van de bandjar is nog de volgende korte aantekening omtrent den oorsprong van het dorp Koetampi:

Toen de voorvader van den tegenwoordigen perbikel in ouden tijd naar Noesa werd gezonden om er als vertegenwoordiger (perbikel) van den vorst te fungeeren, was hij van 19 gezinnen, in hoofdzaak uit Kemoning, Tangkas en Kamasan afkomstig, vergezeld. Besloten werd in de nabijheid van Djoerang Pait een nieuwe vestiging te stichten.

Spoedig nadat de eerste ontginningen gereed gekomen waren, vereenigde men zich in een pamaksan bandjar en werd een sema aangelegd en een poera dalem gesticht.

Naderhand werd ook voor de goenoeng agoeng een vereeringsplaats gebouwd, de poera „goenoeng anjar” of poera „pamaksan”, zoo genoemd, omdat het de Kloengkoengers waren, die behoefte hadden aan een pasimpangan voor de batara di goenoeng agoeng; de poera was dus als het ware bezit van de pamaksan „Kloengkoeng”, maar fungeert nu als algemeene vereeringsplaats.

Voor de visschers en handelaren werd ook een poera mlanting gemaakt.

Een aan het dorp Djoerang Pait behorende, doch op het gebied van Koetambi gelegen tempel, de poera pamastoelan werd tot poera poeseh verheven. Immers omvatte de ambtskring van den perbikel van Koetampi ook Djoerang Pait en is de pamastoelan de oudste poera der geheele omgeving.

Djoerang Pait is in de streek de oudste vestiging; het oorsprongdorp is Goenoeng Semir; dit dorp bestaat nu alleen nog uit acht gezinnen. Bij Djoerang Pait

heeft het nieuwere gehucht Glagah aansluiting gezocht; de menschen waren oorspronkelijk afkomstig van Seboen Doe-pa (perbekelan Sakti), een dorp dat nu geheel verdwenen is. De pamastoelan is de eenige tempel die door de drie dorpen tezamen wordt vereerd; deze drie bandjar's vormen de seka pamastoelan. Koetampi en Djoerang Pait hebben ieder een klihan pamastoelan; Glagah ressorteert in dit opzicht onder Djoerang Pait; de poedjawali in de pamastoelan valt op anggara klion doekoet.

(10). De panjarikan is de bandjar-schrijver, hij voert de administratie en gaat aan de hand van de ledenlijst na, of ieder aan zijn verplichtingen voldoet.

(11). Vgl.: aantk. 1.

(12). Andere pasek's (bv.: pasek Gèlgèl, pasek bendèsa, pasek gadoeh, enz.) worden niet zonder meer tot de vereeringsgroep toegelaten; het is een vereischte dat men „toenggal dadia” is.

(13). Een dergelijke vereeniging noemt men seka of pamaksan soesoepan, soepsoepan of toeptoeapan. (Vgl.: masoesoepan = ergens indringen en noeptoe-pang = bijeenvoegen).

(14). Noesaasch: palibon. Bij het ngentas reciteert de pamangkoe „wèda baos bali”; hij is „maklènèng (hanteert de schel). De klihan bandjar is tevens klihan van de seka paibon. De odalan van de iboe kamoelan bandjar kaoeh valt op boeda-manis djoeloengwangi; rerainan zijn: poernama en tilem.

(15). Na in het huwelijk te zijn getreden richt iedere jongeling een eigen „sanggah kamoelan” op; sterft de maker en zijn ook de overige leden van het gezin overleden, gehuwd of uitgetrouwd, dan wordt de sanggah niet meer onderhouden en vervalst.

De sanggah heeft geen eigen odalan; matoeran heeft plaats bij galoengan en koeningan (vooroudervereering); op meer bescheiden wijze tijdens andere feestdagen en in gevallen van ziekte of rampspoed.

Een enkele tjanang wordt aangeboden op de gewone rerainan (op Noesa: poernama en tilem en niet: anggar-kasih, boeda-klion, enz.).

Te Koetampi werd vernomen dat de individueele kamoelan óók wel „iboe” wordt genoemd; deze „iboe” is als het ware een filiaal van de vereeringsplaats van het geslacht: de „palibon dadia”.

Een dergelijke „palibon” (odalan: boeda-wagé kelaoe) wordt onder meer vereerd door de nakomelingen der eerste ontginners, die toen zij naar Noesa kwamen, in negentien gezinnen vereenigd waren.

Te Koetampi ontbreekt de „iboe bandjar”; men schreef dit toe aan het feit dat het meerendeel van de bandjarleden afstamt van Kloengkoengsche immigranten, afkomstig uit streken waar het geen gebruik is een iboe bandjar te stichten.

Omtrent de verspreiding van de iboe bandjar is niets bekend; talrijke Balische bergdésa's (bijv.: Lateng en Sanda, beiden in het district Kintamani) kennen een „iboe désa”.

De sanggah kamoelan zoowel als de palibon zijn aan den voorouderdienst gewijd; tusschen beide vereeringsplaatsen is slechts een gradueel verschil; in de sanggah kamoelan staat de dienst der meer directe voorouders op den voorgrond.

Overledenen ten behoeve van wie, het volledige doodenritueel (de verbranding, benevens de nafeesten) in acht is genomen, de „pitara ané kedas” of „tedas” (beide woorden beteekenen: smetteloos, rein), lossen zich op in de triniteit Brahma, Wisnoe en Iswara.

Vandaar dat de kamoelan steeds drie rong's (afdeelingen) heeft.

Men ziet: de uitlegging te Koetampi verschilt in niets van de ook in het Kloengkoengsche gebruikelijke.

De zielen waarvoor de doodenfeesten nog niet gegeven zijn, worden in het woonvertrek en in de keuken (pawaregan) vereerd.

De „patoeoetan” — een aan de kamoe-

lan, doch op lager niveau aangebrachte dépendance, aan deze nog niet gelouterde zielen gewijd —, die vooral in het Kloengkoengsche wel wordt aangetroffen, komt te Koetampi niet voor (patoe-oetan = aanhechtsel, aanhang).

Wij keeren terug naar de drie rong's waarin de kamoelan is onderverdeeld. In het kort kan worden aangestipt dat de kamoelan in de bergstreken van Bali (bv. te Soekawana) eveneens uit drie afdeelingen bestaat, waarvan één aan den zonnegod en twee aan de voorouders (mannelijke en vrouwelijke) zijn gewijd.

Het is begrijpelijk dat een andere trits, die van de Hindoeïstische triniteit, hiermede werd geassocieerd, zoodat thans de kamoelan niet slechts de „wortel” van den praehindoeïstischen eeredienst in zich bevat, doch tevens is gewijd aan de trimoerti, de „oorsprong” van de „agama tirta”.

De oriëntering van de kamoelan op het Oosten is een reminiscentie aan de vroegere zonnevereering; de rangschikking van het godendrietal in de volgorde: Wisnoe in het Noorden, Iswara in het midden, Brahma in het Zuiden, komt, voor zoover het de positie van Brahma en Wisnoe betreft, overeen met die van de nawasanga; het verband tusschen Iswara's eigenschappen in de nawasanga (positie: in het Oosten; kleur: wit; embleem: de badjra) en die van den zonnegod, leidde tot de aanwezigheid in de trits van den oppergod Siwa, met de titulatuur van den hoeder van het Oosten (Iswara).

Hoe diep het begrip der Hindoeïstische triniteit binnen een stelsel van oud-inheemsche voorstellingen besloten ligt, kan nog blijken uit de gelijkstelling der vergoddelijkte voorouders, bekend onder den naam van batara goeroe, met Siwa, de leeraar bij uitnemendheid in het stelsel van de Çaiwasiddhānta, van wien de leeraar op aarde, de priester, doch ook de vader, een afspiegeling is.

Overeenkomende met hunne cosmi-

sche positie — Wisnoe bedadjanan en Brahma bedelodan — dragen Wisnoe en Brahma in de Balische religieuze voorstellingswereld, uitgesproken het karakter van een uranische tegenover een chthonische godheid: Wisnoe als de god, waar de Vorst, de godheid op aarde, een incarnatie van is, Brahma zijnde de personificatie van het aardvuur en fungeerende als hoeder van den haard.

(16). Niet iedere bandjar houdt sangkepan op anggar-kasih; bv. te Pedjoe-koetan op boeda-klion; te Koetampi op boeda-manis.

(17). De odalan op galoengan wijst op vooroudervereering; het modalan (modalin) geschiedt met bèbèk, taloeh en poendjoengan.

(18). Het metjaroe ter afwering van ziekten en rampspoeden heeft plaats op kadjeng-klion, zoo mogelijk op kadjeng-klion noedjoe tilem. Het periodieke matjaroe of mesegeh op rerainan's komt te Kloempoe niet voor. Vooral in het Badoengsche ontwikkelde dit mesegeh zich in breede kringen tot een soort primitieve Sandhya-ritus; het heeft plaats op het moment dat de zon het zenith passeert en bij de avondschemering; vooral het mesegeh op kadjeng-klion wordt in eere gehouden; via de bandjarbesturen wordt namens den Tjokorda, de kleine man aan dezen plicht herinnerd; eertijds belastte I Goesti Madé Tangeb, lid van den Raad van Kerta te Denpasar, zich hiermede.

(19). Op Bali meestal „saja”; zoo ook te Koetampi.

(20). Deze wijze van kennisgeven heet „noembak”; vgl. hiermede de „toembakan”, het offer waarmede in Oud-Balische dorpen van een huwelijkssluiting aan de godheid wordt kond gedaan.

(21). De meeste gevallen betreffen quaesties aangaande schulden aan de bandjar of aan een van de sekaa's; nalatigheid in het volvoeren der bandjardienstplicht en het opbrengen der pepesoewan; kleine diefstallen. Deze maximum boete

bedraagt 125 duiten en komt aan de betrokken bandjarkas ten goede.

(22). De beide bandjar's vereenigen zich dus, zooals men zich uitdrukt, „tot één seka patoes”.

Omtrent de wijze van begraven kan worden opgemerkt, dat vroeger, indien het plan den doode een verbrandingsceremonie deelachtig te doen worden, vooropstond, het lijk niet op de sema, maar op de tegalan werd begraven. De bedoeling was, naderhand zekerheid omtrent de identiteit van het gebeente te hebben. Iets van dezen aard werd ook vernomen uit de Banglische dorpen Satra en Pengotan.

(23). Regel is, dat ook in de titulatuur van godinnen, in het Balisch de vorm batara en niet batari wordt gebruikt.

Wat de trits: Goeroe, Oema en Doerga betreft, herinneren wij aan het grondplan van de Oud-Boelèlèngsche poera dalem, bestaande uit een zetel voor den zonnegod, geflankeerd door een gedong (bedadjanan) voor den mannelijken batara di dalem en een gedong (bedelodan) voor zijn vrouwelijke wederhelft; vgl. ook de kamoelan te Soekawana (Aant. 15).

(24). In de poera mranting te Batokandik staat eveneens een balé seloe-wang, hier balé gentèng genoemd, naar de bamboe-sirappen, waarmede het gebouwtje is gedekt; de balé gentèng is zetel van de „watek djaksa”.

Zie omtrent de sanggaran van de poera mranting, Stutterheim in T.B.G. dl. 92, afl. 2, pag. 206—210.

(25). De gewone beteekenis van pameradjan of kortweg: mradjan, is: huistempel van lieden van kaste (triwangsa); de huistempel van de djaba's wordt sanggah genoemd.

(26). De prewajah zijn: i bapa tekèn i mémé (nl. die reeds overleden en gelouterd zijn) = batara goeroe = batara Iswara; in de iboe kamoelan bandjar kawan worden onderscheiden: jang adi-goeroe, batara goeroe, jang prama adi-goeroe.

De mogelijkheid, dat de pameradjan in de poera mradjan moet worden beschouwd een overkapping te zijn boven de twee oemah sangjang der beide bandjar's, kan hier niet onder oogen worden gezien, evenmin welke verbanden van de gedong in de dalem en van bovengenoemde pameradjan leiden tot de individueele kamoelan. Vgl. verder aantk. 8.

(27). Tot besluit van de bespreking der tempels te Kloempoe mag nog worden gewezen op de in de twee poera's bandjar voorkomende balé toempa. In beide tempels staat deze pasimpangan in de Zuid-Oosthoek en naast de oemah sangjang; van alle godenzetels neemt de balé toempa dus de meest nederige plaats in, geheel in overeenstemming met het karakter van de godheid, die niet zoozeer met een god dan wel met een „heilige” te vergelijken is.

De batara Toempa is ook in het Kloengkoengsche welbekend; de volgende geschiedenis is aan deze figuur verbonden:

Te Tangkas woonde eens een welbepaalde balian wewaloengan, Kaki Toempa geheeten. Een balian wewaloengan houdt zich bezig met het genezen van dieren (wawaloengan of babaloengan = hoornvee en paarden; grondwoord baloeng = been) en wordt ook wel balian sampi, balian tjèlèng, enz. genoemd.

Toen Kaki Toempa gestorven was, kwamen de menschen bij zijn graf om genezing voor hun zieke vee te vragen; velen vonden hier baat bij en langzamerhand werd het graf van den beroemden balian zeer bekend.

Nadat de lijkverbranding had plaats gehad, besloot de familie een tempel aan de nagedachtenis van den overledene te wijden.

De odalan van deze poera toempa valt op koeningan; veebezitters uit alle streken van Kloengkoeng komen dan te Tangkas om wijwater vragen (noenasang tirta toempa).

Het is gewoonte dat men tijdens deze

odalan zijn aan de batara toempa afgelegde geloften inlost (naoer sasangi) door het aanbieden van een hanengevecht (masangi ngotjèk), vergezeld van eenige offers.

Is iemand geen speler (babotoh), dan kan hij volstaan met het schenken van een onaanzienlijken haan; dit heet „mese-rah kalah”.

---

# BESCHRIJVING VAN DE POERI AGOENG TE GIANJAR<sup>1)</sup>

DOOR

W. F. VAN DER KAADEN.

Wie wel eens, door een Balisch dorp loopend, den weg verliet, en door het poortje in den kleimuur stappend een Balisch erf betrad om den Baliër in zijn huiselijk leven gade te slaan, zal een aantal schijnbaar zonder regelmaat neergezette gebouwtjes, door muren of heggen van elkaar gescheiden, hebben opgemerkt. Loopt men een reeks van erven door, dan blijft als hoofddruk over een verwarrende hoeveelheid muren, waarin op onverwachte plaatsen poorten zijn aangebracht, zoodat men al spoedig het richtingsgevoel verloren heeft en blij is als men zich weer op den grooten weg bevindt.

Ook een poeri — vorstenverblijf — laat na bezichtiging een verwarden indruk achter, van door hooge muren omgeven gangen, waarin men nu eens links, dan weer rechts af moet slaan, zoodat de bezoeker zich verwonderd afvraagt, hoe het den bewoner zonder kompas mogelijk is, den weg in zijn eigen huis te vinden.

Toch is die onregelmatigheid slechts schijn, want zoowel het erf, de desa, als de poeri worden gebouwd volgens een bepaald systeem, welk systeem men overal in het Balische leven terug vindt.

Aan de beschrijving van de poeri zelf dient dus een verklaring van het systeem vooraf te gaan.

De Baliër verdeelt het heelal in drieën, nl. de hemel, de verblijfplaats der goden, die men wel op de toppen der bergen denkt te liggen, de aarde, de verblijfplaats der menschen, welke aarde in de voorstelling van menigen Baliër niet veel groter is dan het eiland zelf (vaak kan men den vraag hooren of Nederland wel verder van Bali af ligt dan Java) en de onder-wereld, woonplaats der kwade geesten, welke onder-wereld vaak met

de zee, waarvan de Baliër een hartgrondige afkeer heeft, vereenzelvigd wordt.

Deze drie-deeling in rein of heilig, profaan en onrein, past men ook op het lichaam toe. Het hoofd is het reine, heilige deel van het lichaam, de romp dient voor het verrichten van de dagelijkse bezigheden en de voeten worden als het onreine deel van het lichaam beschouwd.

Ook de desa is volgens dit systeem gebouwd. Men onderscheidt daarbij de veelal naast elkaar liggende poera poesëh en poera bale agoeng (resp. oorsprongstempel en voorvader- of vergadertempel der desaleden)<sup>2)</sup> het woondorp zelf en ten slotte het kerkhof met bijbehorende poera dalem (dooden-tempel).

Een erf — en de poeri welke men als zeer groot erf beschouwen kan — is verdeeld in de sanggah (voor aanzienlijken pamëradjan geheeten) of huistempel, de natah, waar het huiselijke leven zich afspeelt en de tēba welke plaats dient voor afval, w.c. enz.

De tempel zelf ten slotte kent de djroan (binnenhof), de plaats waar de godheid zetelt, de djaba tēngah (middenhof), de plaats waar men wacht op toelating tot de djroan en waar de offers gereed gemaakt worden en de djaba (buiten hof) waar gekookt en handel gedreven wordt.

<sup>2)</sup> Korn, Het Adatrecht van Bali, 2de druk, blz. 18 merkt t.a.v. de bale agoeng op: „In dit verband” (nl. samenkomsten der desa-leden gepaard gaande met offerande, gebed en heilmaaltijd) „rijst de vraag wat eigenlijk de beteekenis is van de bale agoeng? Dat men hierin niets anders te zien zou hebben dan een dorpsvergaderzaal, is een meening die gerust verlaten kan worden. M.i. is de bale agoeng de voortzetting van het Sacraal mannenhuis, waaronder men in verhindoeschte streken heeft te verstaan de plaats, waar de mannen, die aan bepaalde vereischten voldoen, onder leiding van de magisch sterke gemeenschapsleiders, die zelf reeds als halve goden worden beschouwd, met de vereerde voorvaderen en verhindoeschte goden der gemeenschap tezamen komen.”

<sup>1)</sup> Gaarne betuig ik hierbij mijn dank voor de door Dr. R. Goris verstrekte voorlichting.

Behalve deze drie-deeling is ook de richting waarin elk deel ten opzichte van de overige deelen geplaatst is, van groot belang.

De Zonnegod, Soeria, vaak gelijk gesteld met Çiwa, is wel de meest vereerde godheid op Bali, („die ook als Çiwaditya in de geschriften als allerhoogste geldt” Dr. Goris), zoodat de plaats waar de zon opkomt, het Oosten, een heilige windrichting is. Het is b.v. zeer ongepast om te slapen met de voeten — het onreine deel van het lichaam — naar het Oosten gericht. Tegenover het reine Oosten staat het onreine Westen.

Zoo even bleek, dat men zich op Bali de bergen als verblijfplaats der goden, de zee als verblijfplaats der demonen dacht. Alles wat dus naar de bergen toegelegen is (kadja), is rein, alles wat stroomafwaarts of zeewaarts (këlod = këlaoet = naar zee) gelegen is, is onrein.

In Noord-Bali is dus het Zuiden rein en het Noorden onrein, in Zuid-Bali is de toestand omgekeerd.

In den vervolge zal niet meer van Noord of Zuid maar van kadja of dadjan (wanneer de bergen in het Noorden liggen resp. beduidend náár het Noorden, en ten Noorden van) en këlod of dëlod (wanneer de zee in het Zuiden ligt resp. beteekenend náár het Zuiden en ten Zuiden van) gesproken worden, daar deze twee begrippen toch niet met onze windrichtingen aan te geven zijn.

Voor Gianjar is kadja, de heilige richting, Noord.

Dat kadja, de plaats van den Heer der Bergen, heilig is moge ook blijken uit het feit dat de grootste tempel, de poera Besakih, hoog op de hellingen van den Goenoeng Agoeng, den grootsten berg van Bali, ligt.

Deze vereering van bergen is niet alleen Balisch; ook op Java kende men haar (het Vorstengeslacht der Çailendra's, de Bergheeren).

De tjandi bentar, de gespleten tempelpoort, denkt men zich als een berg, die

door de kracht der Godheid midden-door gespleten is, om de Godheid door-gang te verleen.

Indien kadja en Oost de heilige, këlod en West de onreine richtingen zijn, dan moet men ook alle reine plaatsen in de kadja-Oost richting zoeken, de onreine plaatsen in këlod-West, terwijl daartusschen zich het dagelijksche leven afspeelt.

Inderdaad liggen in den regel de poera poesëh en poera bale agoeng dadjan van het dorp, en, waar ze naast elkaar liggen, zal de poera poesëh, de oorsprongstempel (poesëh = navel) als vereeringsplaats van het ontstaan van het dorp, Oost en de poera bale agoeng West liggen. Dëlod van deze beide tempels ligt het woondorp, en dëlod van het woondorp ligt de poera dalëm met het kerkhof.

Op deze schikking komen wel uitzonderingen voor, doch bij navraag, heeft men een soms historische, soms legendarische uitleg voor de ongebruikelijke ligging.

In het dorp Gianjar ligt b.v. tegen de verwachting, in het kerkhof dadjan in stede van dëlod van het dorp. De verklaring hiervan is, dat Gianjar gesticht zou zijn van uit het moederdorp Bëng door een pëdanda (priester van Brahmanen-kaste) die zich te Gianjar vestigde. (Grija = huis van een Brahmaan en anjar = nieuw. Uit Grija anjar is Gianjar ontstaan.)<sup>1)</sup>

Gianjar ligt dëlod van Bëng en moederdorp en kolonie gebruiken tot op heden gezamenlijk het oude kerkhof van Bëng, dat tusschen Bëng en Gianjar in ligt. Is nu om een of andere reden het hoofddorp verlaten en de herinnering daaraan uitgewischt, dan krijgt men den toestand dat het kerkhof dadjan van het dorp ligt.

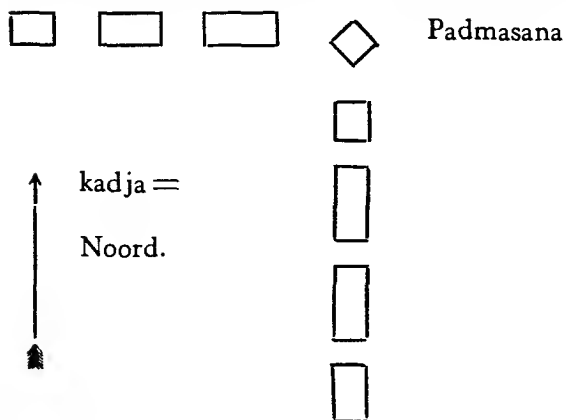
Men voelt het als een oneerbiedigheid,

<sup>1)</sup> Dr. Goris merkt op, dat Grija in het algemeen huis beteekende en dat pas in jonger Balisch het de speciale beteekenis van „huis van een Brahmaan” kreeg. Grija anjar zou dus oorspronkelijk Nieuwe Huize beduid hebben.

die de toorn der Goden opwekt, indien het woondorp dadjan van de poera poesëh — bale agoeng ligt.

Dit was tot voor kort het geval in de desa Tëgalsoetji, gelegen in het district Tëgallalang. Aan deze verkeerde ligging schreef men de schrale opbrengst van den bodem en veestapel toe en in 1934 besloot men het woondorp te verplaatsen tot dëlod van de poera poesëh — bale agoeng, met dadelijk merkbaar resultaat wat de oogst en de veestapel betrof.

In den tempel zelf ligt eveneens het heiligste deel, de djroan of binnenhof kadja, de voorhof këlod en daartusschen in de middenhof. De aan de verschillende Goden gewijde huisjes zijn gebouwd in de magische lijnen: een rij huisjes staat kadja këlod en recht daarop staat, een winkelhaak vormend, in de West-Oost lijn een tweede rij gebouwen. De Godenhuisjes zijn dus in een sikoe (winkelhaak, elleboog) geplaatst en op het snijpunt der beide lijnen, dat dus op het heiligste punt ligt, precies kadja-Oost is dikwijls de padmasana — de open zetel voor den zonnegod — geplaatst. De padmasana behoort de door de beide rijen godenhuisjes gevormde hoek af te schuinen, zoodat degeen, die bij de padmasana bidt, zijn gezicht naar kadja-oost, de vereeniging der beide heilige richtingen, gekeerd heeft.

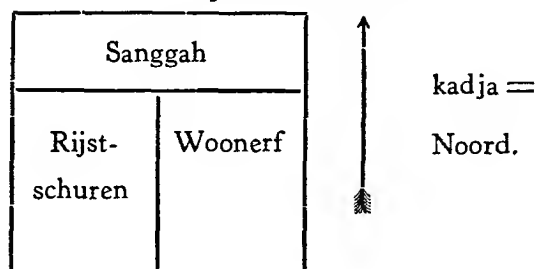


In de poera bale agoeng, is de plaats van de bale agoeng — groote loods — waar de vergoddelijkte voorouders vereerd worden, het kadja-deel van den loods,

de plek waar de geesten verondersteld worden neder te dalen. De krama desa — de leden der desa-vereeniging — zitten dëlod daarvan doch richten zich met hun gezicht kadja<sup>1)</sup>.

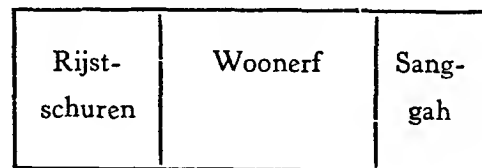
In Zuid-Bali ligt de sanggah — de huistempel, die elk erf heeft — dadjan van het overig erf. Het godenhuisje voor de voorvaders ligt in de kadja-oost hoek. De woonhuizen liggen in het oosten van het overgeschoten deel van het erf; in het westelijk deel liggen de rijstschuren; ook de afval wordt hier gedeponeerd.

*Erf in Zuid-Bali.*



In Noord-Bali is de hoofdinrichting van het erf niet kadja-klod doch Oost-West. In het oosten ligt de sanggah, in het midden de woonhuizen en de rijstschuren in het westen.

*Erf in Noord-Bali.*



kadja = Zuid.

<sup>1)</sup> Een merkwaardige afwijking kan in de stroomafwaarts van de desa Taro gelegen bale's agoeng worden geconstateerd. De poera agoeng van Taro met haar machtige bale agoeng wordt hoog vereerd en de verschillende poera's bale agoeng van stroomafwaarts gelegen desa's als Bërsela en Jëhtëngah zijn aan de poera agoeng van Taro onderhoorig. De godheid van deze poera's bale agoeng moet als ondergeschikt aan die van de poera agoeng van Taro, zich naar Taro richten, zoodat in deze bale's agoeng niet het kadja- maar het këlod-deel voor de goden bestemd is.

De algemeen heilige richting is hier dus door een plaatselijk sterker werkend heiligdom 180° omgekeerd.

Een belangrijk magische plaats in het dorp is de viersprong, waarin het dorp, door de kadja-klod en Oost-West loopende wegen in vier kwartieren wordt verdeeld.

Aangezien het kadja-Oost kwartier het reinste is, wordt op deze plaats de hoofd-poeri gebouwd. De vorst, de magisch krachtigste persoon, de eenheid van het rijk symboliseerend, moet het magisch sterkste punt van het dorp beheerschen. West daarvan, maar nog altijd kadja van den viersprong ligt de wantilan, de hanenvechtloods, waarin, door de hanen tegen elkaar te laten vechten, bloedoffers gebracht worden.

In het minst reine kwartier, klod-West, dus diagonaalsgewijs tegenover de poeri ligt de pasar en in de klod-Oosthoek ligt de aloen-aloen, de plaats waar offerstellages worden opgericht voor lijkverbrandings-, huwelijks- of tandenvijlfeesten en andere plechtigheden het geheele rijk betreffende. Zoo werden hier de offers gebracht en de gebeden opgezegd voor het zieleheil van H. K. H. Koningin Emma en Z. K. H. Prins Hendrik.

De poeri moet beschouwd worden als een zeer groot erf. De afmetingen van de poeri agoeng Gianjar zijn 144 bij 149 M. De huistempel moet dus ook in de poeri aan de kadja kant gezocht worden en van West naar Oost in heiligheid toenemend zijn de vakken: Djroning antjak sadji, Grija sindoe, Pěsoetjian, Pětirtan en Měradjan Agoeng onderdeelen van den huistempel van den vorst.

Het grootste gedeelte van de poeri wordt ingenomen door woonruimte voor den vorst en zijn talrijke familieleden; het onreine deel bestaat uit de Pěmělě-tasan, in klod-West en de Djěmpěng in klod-Oost.

In de poeri komen verschillende eenheden voor, die in de poeri een poeri op zich zelf vormen met eveneens de drie-deeling in tempelruimte, woongelegenheid en de onreine afdeeling.

Beginnen we thans met de beschrijving van ieder deel afzonderlijk, en wel met de Pěměradjan.

Toegang tot de pěměradjan verkrijgt men door een tweetal tjandi's bēntar — open tempelpoorten — in de djroning antjak sadji, ook wel djaba tēngah geheeten. Van deze twee poorten is de westelijke de hoofdingang. Bij het binnentreden van deze poort toch, heeft men zich naar het Oosten gericht, in welke richting zich tevens de huistempel bevindt.

Djroning antjak sadji wil zeggen: een erf met doorzichtige omheining, als van hekwerk. Inderdaad is de muur van de antjak sadji dan ook door een eenvoudig versieringsmotief doorzichtig gemaakt. De antjak sadji dient als buitenhof, voor-erf, van dit gedeelte van de poeri.

In de antjak sadji staan een tweetal bale boendër, op vier stijlen rustende loodsjes, die hoewel vierkant van vorm, in Balische oogen zoo'n „afgerond” geheel vormen dat men ze „ronde” bale's noemt.

Deze gebouwtjes dienen als zitplaats voor de gong, d.i. een gamēlan orkest waar de gong een onderdeel van vormt. Voorts staan er nog een tweetal bale pěgamboehan, d.w.z. bale's, die gebruikt worden om bij regenweer de gamboeh op te voeren. Dit spel, een voorlooper van het moderne ardja, wordt thans zelden, alleen nog maar bij bijzondere gelegenheden, gespeeld.

Wanneer het tempelcomplex niet voor feesten gebruikt wordt, bewaart men in de antjak sadji een aantal vechthanen die iedere poeribezitter nu eenmaal moet fokken. In de godsdienst spelen vechthanen, door het bloedoffer, dat door middel van hanengevechten gebracht wordt, een groote rol, zelfs zoo dat in den vorstentijd ieder desalid op straffe van boete verplicht was met een aantal vechthanen op te komen.

Door een versierde gesloten nauwe poort, kori agoeng, in den oostmuur

wordt de volgende afdeeling van de pēmēradjan, de pēlēbahan<sup>1)</sup> Grija Sindoe bereikt: De reden dat deze poort, als vrijwel alle gesloten poorten op Bali zoo nauw is, dat er slechts één persoon tegelijk door kan, is dat het publiek dan nimmer in drommen het gewijde terrein op zal kunnen loopen; langzaam en met een zekere waardigheid wordt de afgesloten ruimte gevuld.

Vaak plaatst men, zooals in dit geval, achter de poort nog een steenen scherm, zoodat van de binnenkomenden een gedeelte links- en de rest rechtsom moet loopen, waardoor het binnenkomen nog meer vertraagd wordt. Dit scherm vlak achter een poort schrikt bovendien kwade geesten af.

Bij de verklaring van den plaatsnaam Gianjar, zagen we reeds dat een Grija een huis van een Brahmaan is; Sindoe is heilig water. Vroeger lag er op dit terrein nl. een vijvertje. De Grija Sindoe dient op feestdagen tot verblijfplaats der priesteressen (Brahmaanschen) die belast zijn met klaarmaken der offers.

De groote loods die er staat, de pēnjimpēnan gong, dient om er de gong of gamēlan orkest met gong, in te bewaren.

Wederom door een gesloten poort komt men in een volgende ruimte, de Pěsoetjian, afgeleid van soetji = rein. Dit is de plaats waar de offers vervaardigd en rein worden gemaakt. Ook in deze afdeeling zijn de belangrijke gebouwen kadja of Oost, de onbelangrijke gebouwen, waar geen godsdienstige handelingen plaats hebben, klod of West geplaatst. De pērantēnan, keuken, ligt klod; de plaats waar de rijst gestampt wordt, de bale kētoengan, West.

Kadja ligt de bale pēnjoetjian waar z.g. soetji offers, waarvan eenden, ganzen, een onderdeel vormen, gemaakt worden. De Baliër beschouwt alle dieren die in het water leven, als schildpad, visch, eenden en ganzen als reiner soetji, dan

<sup>1)</sup> Pēlēbahan = gebied.

andere dieren. Vandaar dat een pēdanda — een priester — alleen deze reine dieren eten mag. Van deze bale pēnjoetjian komen er op de Pěsoetjian een tweetal voor.

Het laatste gebouw is de gēdong rēsi. Is een bale een loods, een dak op palen met één soms twee muren, een gēdong is een huis met vier muren, dat geheel afgesloten kan worden. In de gēdong rēsi<sup>1)</sup> worden de onderdeelen van offers bewaard, die tegen bederf bestand zijn en die vaker dan eenmaal gebruikt kunnen worden, bv. madoe (honig), minjak tjatoer (olie van vier soorten klappers gemaakt), gedroogd vleesch van boschdieren en zeevisschen, welk vleesch men lastig op elk gewenscht oogenblik krijgen kan.

Dēlod van de Pěsoetjian ligt de djabaning pētirtan, den voorhof van de Pētirtan, die men ook via de Pěsoetjian bereiken kan. In deze voorhof staat slechts één loods, de bale djadjar (djadjar = rij: de loods staat nl. op twee rijen palen) die als zitplaats voor volgelingen dient.

De poort van de djabaning pētirtan naar de Pētirtan is een fraaie gesloten poort. Die van de pěsoetjian naar de pētirtan is meer een doorgang dan een poort.

In de pētirtan wordt het wijwater = tirta gebruikt.

In de pētirtan, worden de aan de goden te brengen offers gewijd. De aanbieding dezer offers heeft plaats in de pēmēradjan agoeng.

Verder worden in de pētirtan offers gebracht voor aan menschen gewijde feesten bv. huwelijk, geboorte, het drie maanden feest, het van kind jongeling of meisje worden (puberteitsritueel).

Kadja liggen hier de bale pēngajaban, waar de offers gewijd = ajab worden. In deze bale is, evenals in de bale pēmērēman en de bale pēsēlang, een extra

<sup>1)</sup> Indien uit het Sanskrit afgeleid, beteekent rēsi ziener of heilige. Ook afleiding van den stam rēsih van bērēsih (rein of schoon) dan wel samensmelting dezer beide beteekenissen is mogelijk (Dr. Goris).

vloer aangebracht, een meter boven het fundament, bestemd voor de offers, den priester die de ceremonie leidt, en den persoon wien het feest geldt. Wordt de offerplechtigheid in de bale pëngajaban door een pëdanda Siwa geleid, die in de bale pësëlang wordt bij voorkeur aan een pëdanda Boeda opgedragen. Een dwingend voorschrift is dit echter niet. De panggoengan is een stelling waar de offers opgestapeld worden en de bale bantën pëmërëman, is de plaats waar de offers (bantën) die den volgenden dag gebracht moeten worden in reserve worden gehouden (mërëm = slapen).

Këlod liggen de bale patokan, een wachthuisje voor dienaren en de bale pësëlang, waar de offers uit karbouwen en varkensvleesch samengesteld, uitgesteld worden.

Door een tweetal open poorten komt men ten slotte op de heiligste plaats, de pëmëradjan agoeng, de groote of hoofd huistempel. De muur tusschen petirtan en pëmëradjan agoeng is evenals de muur van de antjak sadji doorzichtig gemaakt.

Allereerst treft men daar aan de Piasan agoeng (hias = versiering, agoeng = groot) op welke plaats de priester de offers aanbiedt. Oostelijk daarvan ligt de ngëloerah, de plaats voor de dienaren der goden, en daarnaast weer de pësamoean, de plaats waar de gezamenlijke goden verondersteld worden bijeen te komen. (samoea = te zamen).

Daarnaast ligt de Mandjangan (hert) sëlouwang (saloe = bale en wang = plaats: dus de plaats waar de bale van het hert is).

Dit gebouwtje, dat men in vrijwel elke tempel ziet, heet gewijd te zijn aan het rij-dier van Mpoe Koetoeran, die het Balische dorpswezen en het daarmee samenhangende grondrecht regelde" (Korn blz. 13).

In de kadja — Oosthoek ligt de Mahadewa, ook wel Goenoeng Agoeng genoemd. Mahadewa beteekent de groote verheven godheid. Hier wordt de Goenoeng Agoeng, de hoogste berg van Bali op welks hellingen het grootste tempel-complex van Bali ligt, vereerd.

Dëlod daarvan ligt de Meroe, een pagode met drie daken, de vereeringsplaats van de drie-eenheid: Brahma, Iswara en Wisnoe. Ieder dezer goden heeft zijn eigen kleur en plaats in de Balische gedachtenwereld. De kleur van Brahma is rood, van Iswara wit en van Wisnoe zwart. De vele rood-wit-zwarte vlaggen welke men op Bali ziet, moeten niet als mislukte Nederlandsche vlaggen beschouwd worden, maar als een kleurrijke uiting der drie-eenheid.

De plaats van Brahma is rechts of këlod, van Iswara het midden of het centrum en van Wisnoe, links of kadja.

Daarnaast weer ligt de gëdong Goenoeng Lëbah (lëbah = vlak) waarin de godin van het Batoermeer, Dewi Danoe vereerd wordt. Het Batoercomplex wordt in geheel Gianjar vereerd omdat men daarvan terecht het bevoeiingswater afkomstig denkt. Vooral de soebaks die uiteraard het meest afhankelijk van bevoeiingswater zijn, vereeren het Batoercomplex, en jaarlijks gaat men derwaarts om waterovervloed af te smeeken en offeranden aan te bieden. Vooral aan de Poera Soekawana op de Pënoelisan schrijft men in Noord-Gianjar een grooten invloed op den oogst toe.

Ten einde de goden van het meer gunstig te stemmen offeren de streken, die zich voor hun bevoeiingswater van den Batoer afhankelijk gevoelen eens in de 10 jaren een karbouw, die men, met kepengs bezwaard, in het meer verdrinkt (pëkëlem)<sup>1)</sup>.

<sup>1)</sup> Dr. Goris deelt mede, dat Goenoeng Lëbah niet alleen vertaald moet worden met vlakke berg, „niet hooge berg", maar ook als vrouwelijke berg, in den zin van berg en meer.

Kan dan ook aangenomen worden dat de Mahadewa waar de Goenoeng Agoeng met zijn zuiveren kegelvorm vereerd wordt een mannelijke beteekenis heeft, en mag men ook hier de drie-deeling in zien nl. Goenoeng Agoeng, mannelijk, kadja. Meroe, centrum, midden, Goenoeng Lëbah vrouwelijk, këlod?

Mag verder gaande, men deze mannelijke en vrouwelijke goddelijke kracht eveneens in de desa-heiligdommen veronderstellen, waarbij dan de, dëlod van het dorp gelegen dooientempel, een vrouwelijke beteekenis, (rangda, doerga, tjalonarang) en de poera bale agoeng, vergaderplaats der mannen, — Korn: sacraal mannenhuis — een mannelijke beteekenis heeft?

Na de Goenoeng Lěbah komt de Pěmidjilan (midjil = uitkomen) waar Batara Goeroe, in de incarnatie van leermeester, de God met den olifantskop, vereerd wordt. Wanneer men iets af te smeecken heeft, of een verzoek te doen, doet men dit bij de Pěmidjilan. Men veronderstelt dat alle goede gaven van Batara Goeroe afkomstig zijn en dus uit hem ontspruiten (midjil).

Dan volgt de taksoe of ngeloerah, welke plaats bestemd is voor de lagere goden. Taksoe is voorbode, voorlooper. Laat op Bali een belangrijk persoon zich steeds door een dienaar vooraf gaan, ook van de goden neemt men dit aan en voor deze lagere goden wordt eveneens een plaatsje gereserveerd. De gědong Anděkasa is gewijd aan een berg in Kloengkoeng gelegen. Gianjar is onder Dewa Manggis VII (of Anak Agoeng Manggis VII) door vijanden overwonnen. Dewa Manggis VII werd in Satěrija Kloengkoeng gevangen gehouden en te Anděkasa placht hij te bidden.

Als laatste in de rij der heilige gebouwen ligt de gědong Sěgara, waarin Baroena, de god der zee, verondersteld wordt neer te dalen.

Kělod liggen voorts een tweetal offerstellages, de bale panggoengan en de bale pěsělang welke laatste dient voor offers waarbij van varkens- of karbouwen-vleesch is gebruikt gemaakt.

De bale patokan (patokan = heipaal) en de bale sakěněm (saka = stijl, ěněm = zes, dus een zesstijlig gebouw) dienen als zitplaats voor volgelingen van den vorst.

Bij de bespreking van het woongedeelte van de poeri zullen de verschillende afdeelingen niet op de rij af besproken worden, doch telkens zal een complex van bij elkaar behorende afdeelingen behandeld worden.

Evenals de Pěměradjan heeft ook het woongedeelte zijn antjak sadji, of voorhof. De muur van de antjak sadji is hier door uit China geïmporteerde ge-

glazuurde groene tegels (batoegalang) doorzichtig gemaakt. Aan den buitenkant zijn in paras een aantal fabels uitgehouwen. Ook tot deze antjak sadji verleenen een tweetal tjandi's běntar toegang en ook hier is de westelijke de hoofdingang. Bij deze ingang wordt ook, indien er een sterfgeval in de familie is, de damar koeroeng (lampion) opgehangen, welke op bepaalde dagen wordt aangestoken, opdat de rondzwervende geest van den overledene gemakkelijk den weg terug kan vinden. Deze damar koeroeng blijft hangen tot den dag van de lijkverbranding.

Weliswaar betreedt de Europeesche bezoeker de poeri door den pompeuzen poort in de buitenmuur van de palěbahan lodji, het voor ontvangst van gasten bestemde deel van de poeri, toch is de onaanzienlijke tjandi běntar in de West muur van de antjak sadji de hoofdingang en het is aan deze poort dat hooge gasten ontvangen worden. Zoo betrad Z.E. de Gouverneur-Generaal de poeri door deze poort, terwijl een aantal priesters den goddelijken zegen over het hoog bezoek afsmeekten.

Ook de Baliër, die bij den Anak Agoeng zijn opwachting wil maken, betreedt de poeri via de antjak sadji en wacht aldaar tot hij toegelaten kan worden.

De antjak sadji wordt ook wel djaba těngah, vaak ook batan saba of paseban genoemd.

Djaba těngah omdat deze ruimte niet heelemaal tot de poeri zelf gerekend wordt; een ieder kan er vrij in en uit loopen, terwijl de rest van de poeri afgesloten kan worden. Batan saba (beneden de saba boomen) omdat dit erf door saba (de Balische sawoeboom) beschaduwd behoort te worden. Paseban is weer afgeleid van seba = zijn opwachting maken. De muren van deze antjak sadji sluiten niet bij de poeri aan, maar steken er buiten iets uit, waarbij ze een doorgang overlaten.

Reeds van buiten de poeri valt in den

kēlod-West hoek op, de bale tēgēh (bale pēngangoengan), of hooge bale, een op vier palen rustend dak, geplaatst op een boven den muur uitstekend fundament. Van deze plaats uit, vlak aan den viersprong gelegen, kan de vorst of zijn familie zich vermaken met het gadeslaan van de voorbijgangers en het pasargewoel.

In de antjak sadji liggen voorts een tweetal bale pēgamboehan, die hun doel: gamboeh-opvoering verloren hebben, en die thans omgebouwd zijn tot een tweetal kantoorruimten. De bale gong is het gebouw waar de gamēlan gong (orkest waar de gong een onderdeel van vormt) bij feestelijke gelegenheden speelt. De pēsiraman = badkamer behoeft geen afzonderlijke bespreking, wel echter de bale singapana, de vergaderplaats van den singa = leeuw = vorst. Hier placht de vorst te vergaderen met zijn poenggawa's en ook na den komst van het Gouvernement werd hier nog menige hoofdenvergadering, sangkēpan belegd.

Een tweetal zeer fraaie poorten, kori agoeng, in de kadja- en den Oostmuur geven toegang tot de volgende afdelingen. Die in de Oostmuur geeft toegang tot de Soemanggen, die met de Rangki een afzonderlijk geheel in de poeri vormt. De poort in de kadja muur is de verbinding met de door prachtige letji-boomen beschaduwde pēlēbahan lodji<sup>1)</sup>, het voor ontvangst van gasten bestemde deel van de poeri.

West ligt een merkwaardig gebouw, de bale lēmboe agoeng (groot rund) ook wel bale bēngong (= verwonderd kijken, ook wel „open ruimte”) wellicht het oudste gebouw in de poeri. Ongeveer een derde van het zeer hoog gefundamenteerde langwerpige gebouw is door een kamertje ingenomen; de rest is een overdekte galerij. Het is 5 generaties geleden gemaakt, onder Dewa Manggis IV (of Anak Agoeng Manggis IV) en wel door den Penggawa van Bēlahbatoeh als straf

voor het in den oorlog in den steek laten van zijn heer.

Het is ook een van de weinige gebouwen die na de groote aardbeving van 1917 is blijven staan. De massale onderbouw en het zeer hoge fundament moet blijkens de namen die er aan gegeven zijn, groote indruk op de bevolking gemaakt hebben. Ook deze plaats, die uitzicht geeft over de geheele aloen<sup>2)</sup> en pasar, wordt als uitkijkpost gebruikt.

Oost ligt de gēdong rangkin<sup>2)</sup> lodji, een ontvangvertrek voor gasten met fraai verguldsel versierd.

Een tweede ontvanggebouw, de gēdong lodji, eveneens met prachtig versierde deuren ligt dadjan van dit erf, en daar weer achter, ligt in een vijver de bale kambang, of drijvende bale, de eetzaal. Deze beide groote gebouwen, gēdong lodji en gēdong rangkin lodji hebben ieder een tweetal vertrekken, waar een ruime galerij voor ligt. De deuren, poorten en stijlen zijn met prachtig houtsnijwerk of bewerkte paras versierd en daarna verguld.

In het midden van de pēlēmahan lodji, ligt een nieuwerwetsch bouwsel, de fontein, waarin echter een oud motief verwerkt is, n.l. het karnen van de wereldzee, door de goden en raksasa's met de naga, de wereldslang als touw (lichaam en staart vormen de rand van den fontein) de wereldberg als karnstok en de schildpad als steunpunt. De bloemen en dieren, het paard die daaraan hun ontstaan te danken hebben, zijn versieringsmotieven, terwijl het opspuitende water het levensvocht voor moet stellen.

Ten Westen hiervan bevindt zich een groote poort, die in de practijk voor Westersche bezoekers de hoofdingang vormt. Uit adat-oogpunt is zij dat niet en

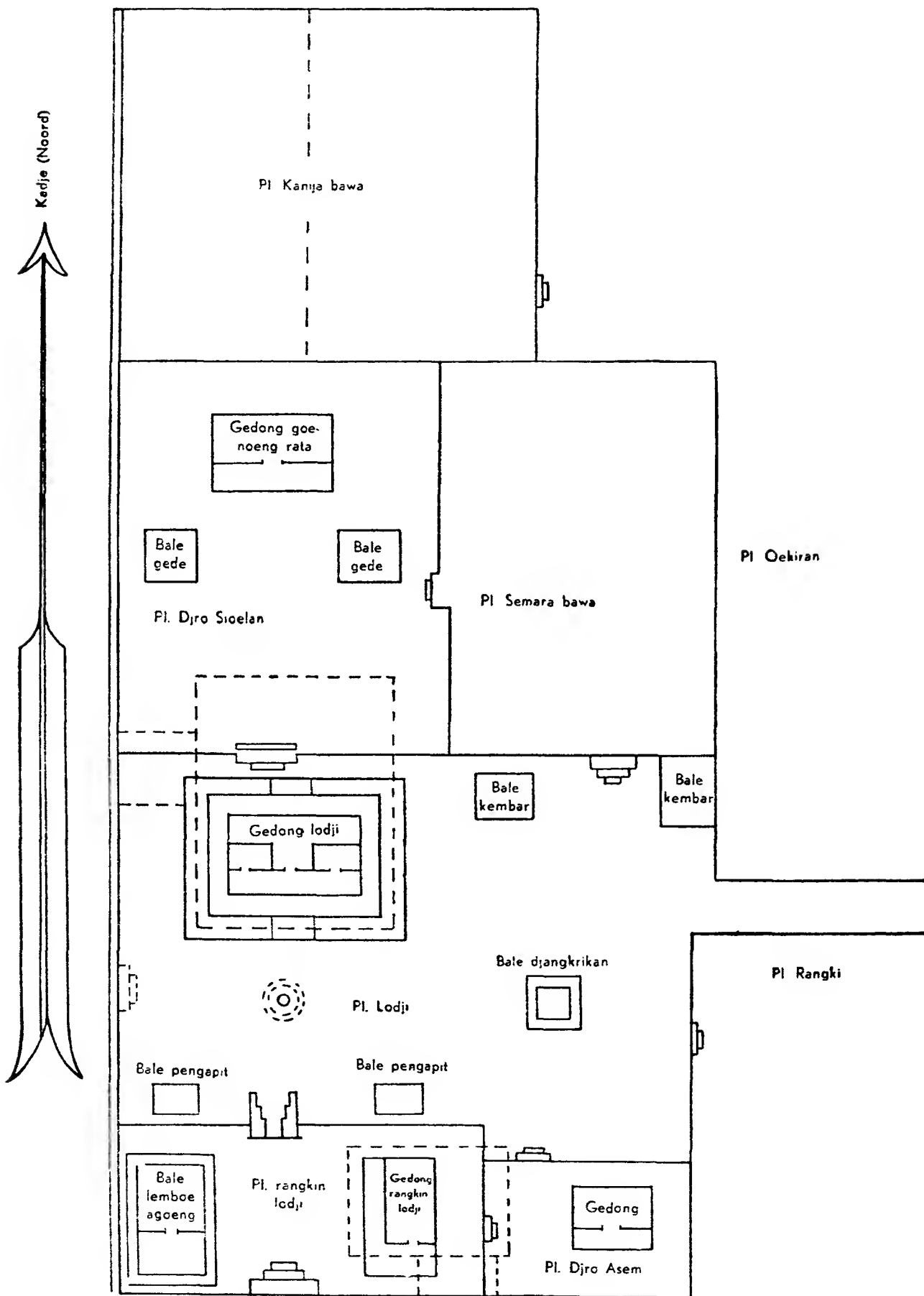
2) Van der Tuuk: Kawi — Nederlandsch woordenboek. Deel I blz. 821: rangki,

1. benaming van een kleine witte soort bloemen, zeer gewild.

2. ngrangki Banjoewangi Javaansch ngrantjang.

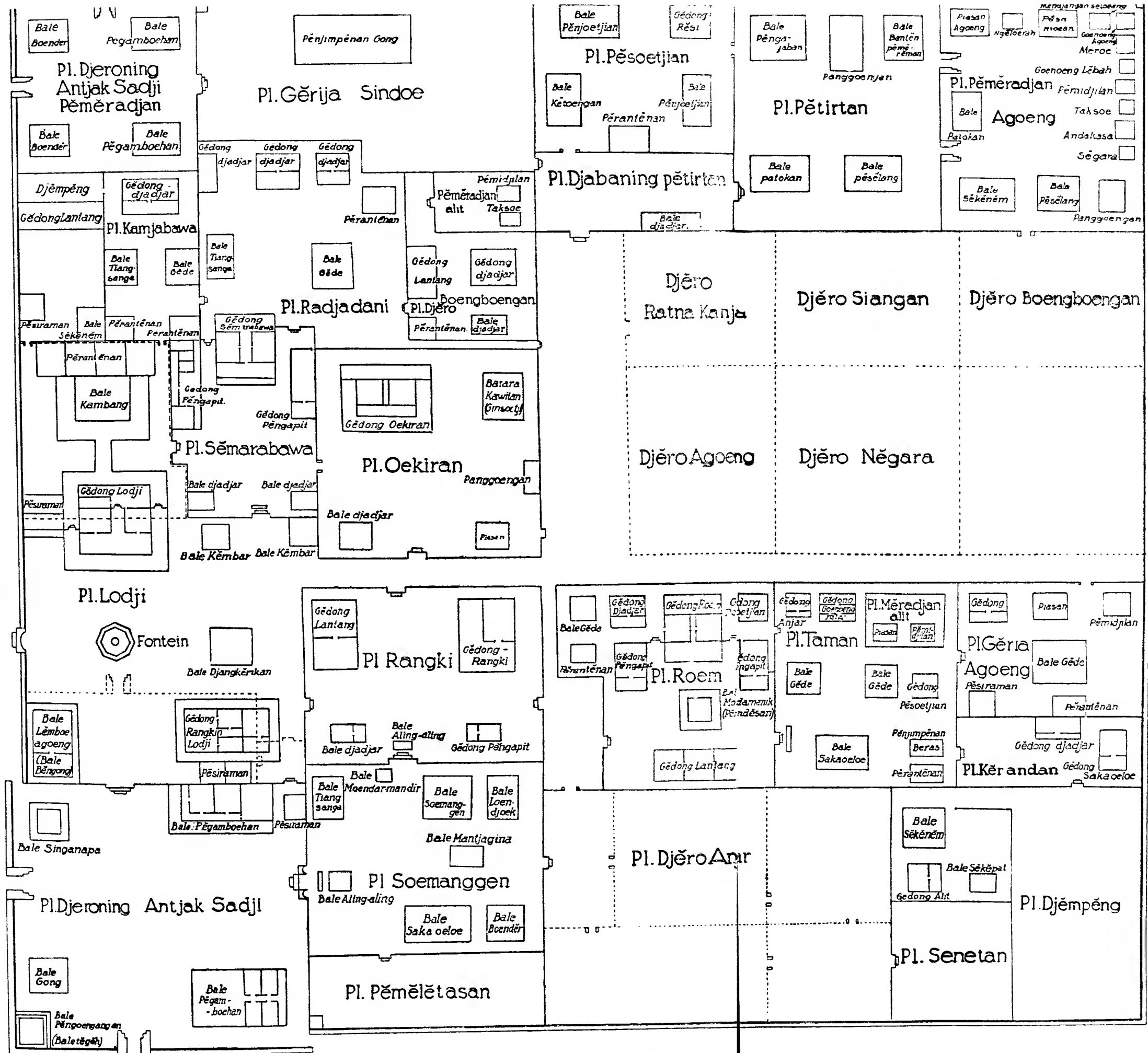
3. de plaats in het paleis waar de oudere pandjeroan's op de bloemen passen

1) Aan Dr. Goris dank ik de mededeeling dat dit lodji af zou stammen van het Nederlandsche „loge”.



Vroegere indeeling van den tegenwoordigen pelemahan lodji  
 ..... tegenwoordige gebouwen en muren

KADJA (NOORI)



LEGENDA



in andere poeri's is er in de muur op die plaats geen opening gemaakt.

Oostelijk van de fontein ligt de bale djangkrikan, een eenvoudig vierstijlig loodsje waar vroeger krekølgechten gehouden werden. Deze krekølgechten hadden in een bepaalden tijd van het jaar plaats en wel in de maanden, kapitoe, kaoeloe, kasanga, kadasa, desta en sada, d.i. van de zevende, achtste enz. tot de twaalfde maand om den anderen dag.

In dezen tijd van het jaar ruien nl. de hanen, zoodat hanengevechten zeldzaam zijn. Daarentegen is het de tijd van het planten van de palawidja, waarbij de krekels gemakkelijker gevangen kunnen worden en veelvuldiger voorkomen. Een korte verklaring van de Balische tijdrekening moge volgen.

Theoretisch begint het Balische jaar met het lente aequinoctium, dus op 21 Maart. Toch is het Balische jaar geen volledig zonne-jaar, want het begint met tilēm kēsanga, d.i. met den nieuwen maan van de negende maand op welken dag het njēpi gevierd wordt. De maanden beginnen allen met nieuwe maan. Aangenomen dus, dat een jaar inderdaad begonnen is op 21 Maart, dan komt men met het volgende jaar, na 12 maanmaanden  $\pm$  11 dagen tekort, om het nieuwe jaar met het lente aequinoctium te doen samenvallen. Om de 30 maanmaanden voegt men daarom een extra-maand in, om het maanjaar in overeenstemming te brengen met het zonnejaar. De Balische tijdrekening heeft dus een solair-lunair karakter.

De namen van deze maan-maanden zijn: kēsanga, kēdasa, desta, sada, kasa, karo, kētiga, kapat, kēlima, kēnēm, kēpi-toe en keoeloe, d.i. negende, tiende, enz. tot de twaalfde maand en eerste tot de achtste maand.

Afgezien hiervan kent men nog de maand van 35 dagen, ontstaan uit de combinatie van de vijfdaagsche en de zevendaagsche week. Deze tijdsrekening heeft zes maanden van 35 dagen, nl.

Koeningan, Kēroeloet, Oeje, Wajang, Landēp en Wariga en een jaar of oton van deze tijdsrekening telt dus 210 dagen. Dit jaar van 6 maanden van 35 dagen is voor de feestkalender en het berekenen van gunstige en ongunstige dagen van belang. De verjaardag van de pemeradjan valt bijvoorbeeld op Soekra Wage Oekoe Kēroeloet, d.i. op Vrijdag (= Soekra, de andere dagen zijn Sanistjara, Rēdite, Somma, Anggara, Boeda en Wrēspati) van de zevendaagsche week en Wage (de andere dagen zijn klion, manis of lēgi, paing, pon) van de vijfdaagsche week, van de maand Kēroeloet. Verder kent men nog een driedaagsche pasarweek, Kadjēng, Pasah en Bētēng, waarmee eveneens rekening moet worden gehouden, want voor Gianjar moet de tilēm kēsanga weer op een Kadjēng vallen.

Men kent nog weer andere weken, doch deze zijn in het dagelijksche leven van minder belang.

Dadjan van de bale djangkrikan liggen de bale kēmbar of tweeling bale, een tweetal gelijke bale's zonder speciale betekenissen.

Ten slotte ligt in het kadja deel van de pēlēmahan lodji een bale sēkēnēm of 6 stijlige bale, een badkamer (pēsiraman) en een gēdong lantang of lang huis en ten slotte nog de djēmpēng of W.C. In dit complex worden de gasten van lagere rang ondergebracht.

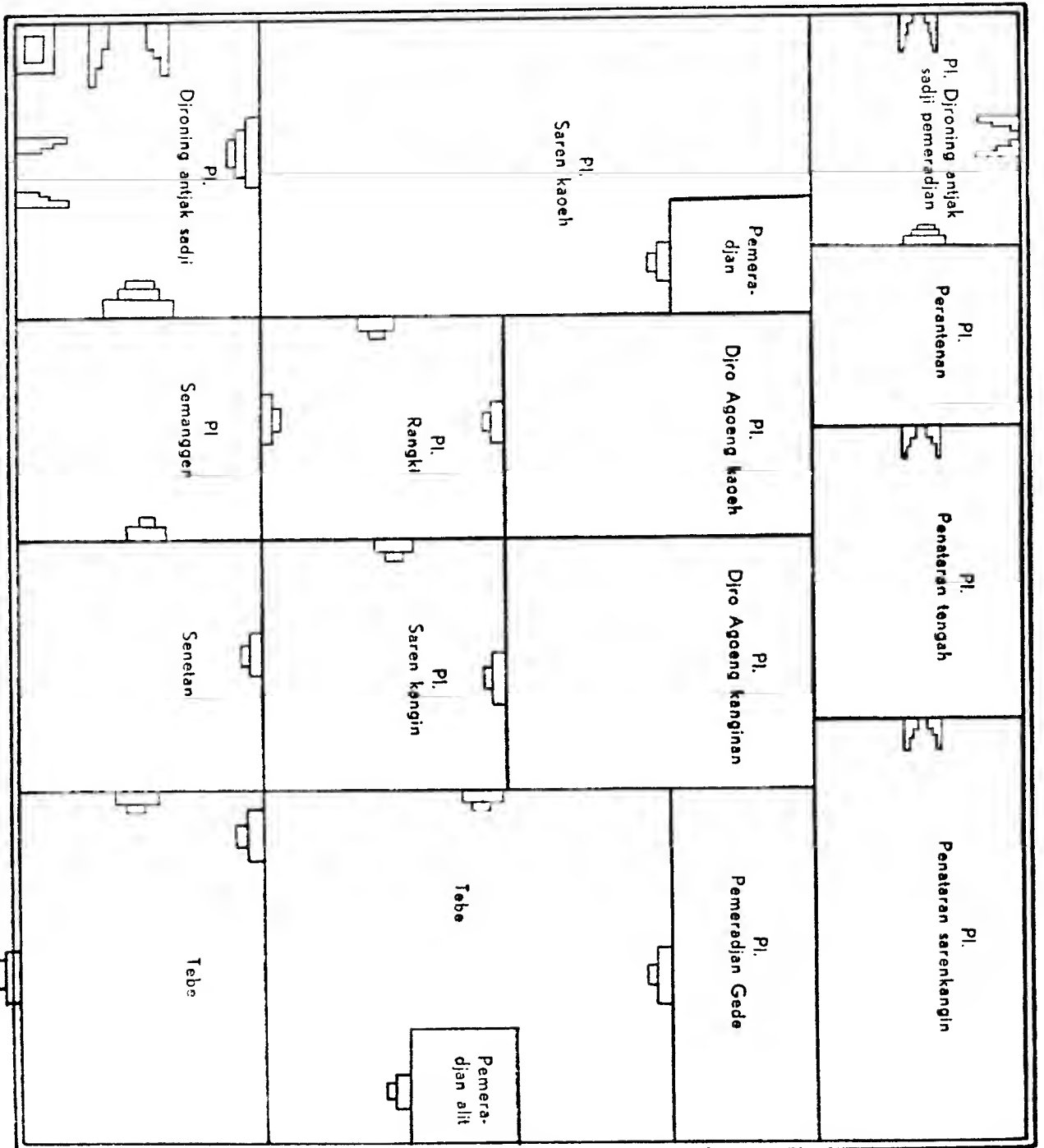
Om utiliteitsredenen is hier van den traditioneelen stijl afgeweken. Vroeger was n.l. de indeeling van de pēlēbahan lodji anders (zie bijgaande kaart).

De pēlēbahan lodji was veel kleiner. Naast de rangkin lodji lag de pēlēbahan asēm (vrucht).

Hier werden de versnaperingen, vruchten en sirih die aan de gasten worden aangeboden, gereed gemaakt.

De Djro Sioelan<sup>1)</sup> was bestemd voor de kinderen, of familieleden van den vorst.

1) Sioelan is een plant met kleine geurige bloemen. Het woord is afkomstig uit het Chinees tji-u-lan (van der Tuuk III blz. 309). (mededeeling van Dr. Goris.)



De kanija bawa ten slotte was veel grooter dan tegenwoordig. Kanija is maagd of jonge vrouw; bawa wil zeggen: toestand, verblijf, zoodat de Kanija bawa een vrouwenverblijf is.

Slechts in de oudere poeri's kent men een lodji: bij nieuwerwetsche poeri's komt deze benaming niet voor. De plaats van den lodji noemt men daar saren kaoeh, of westelijke saren (slaapplaats), terwijl men ook een saren kangin of oostelijke saren kent. In de saren kangin woont de oudste tak, in de saren kaoeh de jongere tak van de familie (zie schets poeri Pajangan).

Keeren we terug tot de tweede poort in de antjak sadji, een prachtig gebeeldhouwde poort, welks deuren meestal gesloten zijn. De naast deze poort in den muur gemaakte doorgang is altijd open en wordt het meest gebruikt. Reeds het feit, dat er achter deze poort een scherm staat, waardoor men gedwongen via een omweg het eigenlijk terrein betreedt, duidt er op dat dit erf een bijzondere beteekenis heeft.

Het is de soemanggen, afgeleid van sema = kerkhof en anggen = gebruiken<sup>1)</sup>. Dit deel van de poeri wordt gebruikt, om wanneer het vaststaat dat men tot crematie zal overgaan, de lijken op te baren.

De soemanggen vormt met de rangki een afzonderlijk geheel in de Poeri.

Een hoog geplaatst persoon, of een priester, hetzij Brahmanenpriester (pědanda) of volkspriester (pěmangkoe) mag nl. niet begraven worden; het lijk moet tot de crematie boven de aarde blijven staan.

Aangezien het soms jaren duurt voordat tot crematie wordt overgegaan, wordt het lijk eerst in de soemanggen geplaatst

wanneer met de voorbereidingen voor verbranding begonnen wordt. De lijken der hoog geplaatste personen worden dan in de bale soemanggen opgebaard.

Deze bale soemanggen kan, indien in de naaste toekomst geen lijkverbrandingen gehouden worden, ook als logeergebouw gebruikt worden.

Ook de gewone Baliër gebruikt de bale gde zoowel voor gasten als voor het opbaren van lijken. De lijken van minder hoog geplaatste personen, verre familieleden, bijvrouwen enz. worden bewaard in de bale tiang sanga (de 9-stijlige) en de bale loendjoek, waarbij de in de bale loendjoek geplaatste lijken voornamer zijn dan die in de tiang sanga.

De bale moendar mandir<sup>2)</sup> (heen en weer) is een bale waarvan het dak slechts door één, in het midden geplaatst zuiltje gedragen wordt. Voorts liggen in de Soemanggen nog de bale sakaoeloe of achtstijlige bale, die voor offers dient en de bale boendër, waar de viertonige gamelan angkloeng de lijkmuziek speelt.

De bale mantja-gina (mantja = vijf, gina = voudig) dient, zooals de naam aangeeft voor verschillende doeleinden, terwijl in de bale aling-aling (scherm) de vorst zit, als hij de werkzaamheden regelt en gasten ontvangt.

Slechts bij zeer belangrijke feestelijkheden nu, zooals bv. crematie, wordt de poort in de westmuur van de soemanggen gebruikt. Het lijk wordt er doorheen gedragen en vervolgens via een speciaal daarvoor gebouwd stellage over den muur van de antjak sadji gedragen en in de lijketoren gebracht.

Dadjan van de soemanggen ligt de Rangki<sup>3)</sup>, alwaar de lijken bewaard worden totdat men tot crematie besluit.

1) Dit is de Balische verklaring, die niet bevredigt in de eerste plaats, omdat dit deel van de poeri niet als sema of kerkhof gebruikt wordt en in de tweede plaats omdat het typische invoegsel „oem” niet verklaard wordt. Dr. Goris oppert de mogelijkheid, dat het met invoegsel oem een achtervoegsel en afstamt van „sanggi”, welk woord misschien een vorm is van sanggah, sanggar (huistempel).

2) Dr. Goris deelt mede, dat de bale moendar mandir vrijwel altijd in paren voorkomen, links en rechts, voor en naast de tempelingang, elk met het dak rustend op één zuiltje. De naam „heen en weer” wordt door dit tweetal verklaard. In de poeri Gianjar staat slechts één bale moendar mandir, waarbij de naam op het wankel evenwicht van het dak kan slaan.

3) Zie noot 2 op p. 399.

Achter de fraaie poort van ouderwetsch model die tot de rangki toegang geeft, ligt de bale aling-aling welke, zooals de naam aangeeft, als scherm dienst doet.

De rangki ontleent haar naam aan het voornaamste gebouw dat op dit erf voorkomt, nl. de gëdong rangki, te vinden in den kadja-oosthoek van het terrein. In de gëdong rangki worden de lijken bewaard totdat het oogenblik van de lijkverbranding bepaald is. Op de daartoe bestemde dagen moeten er offers gebracht worden bij het lijk. De lijkwassching vindt plaats midden in de pëlëman rangki, waartoe een eenvoudig houten stellage wordt opgesteld; de pëdanda, die het ceremonieel leidt, neemt plaats in een voor de bale aling-aling opgerichte hooge bale.

Doet de gëdong rangki geen dienst voor het opbaren van lijken, dan wordt dit gebouw ook wel gebruikt als logeergelegenheid voor voorname gasten.

In de gëdong lantang (lang gebouw) kunnen de lijken van lagere familieleden bewaard worden; zij kan tevens dienen als slaapgelegenheid van lagere gasten.

De bale djadjar en de gëdong pengapit (het ingeklemde gebouwtje) worden door volgelingen gebruikt.

De rangki en de soemanggen worden door weggetjes van de rest van de poeri afgescheiden. De in de poeri ondergebrachte verschillende takken van de familie, die ieder een apart deel bewonen, vinden een uitdrukking van de eenheid der familie behalve in de gezamenlijk gebruikte pëmëradjan, ook nog in de rangki, soemanggen en antjak sadji, die eveneens gezamenlijk gebruikt worden.

Dëlod van de soemanggen ligt de pëmëlëtan, de plaats, waar men „de wijk neemt” of W.C., te vergelijken met de tēba van het erf, dus het onreine en voor afval bestemde gedeelte.

Een eenheid vormen verder de pëlëbahan's Sëmarabawa, Kanija bawa, Radja dani en Oekiran.

De pëlëbahan Sëmarabawa, heet aldus

naar het voornaamste gebouw, dat op dit erf staat, de gëdong sëmara = liefde, verliefdheid en bawa = verblijf. Dit is de slaappleats van den vorst. De beide nog op dit erf staande gëdong pëngapit, „van twee zijden ingesloten huizen” dienen als woonplaats van de naaste familieleden, terwijl de beide bale djadjar voor volgelingen bestemd zijn.

Kadja van de Sëmarabawa liggen de vrouwenafdeelingen, nl. de radja dani = vorstelijke vrouwen en de kanija bawa (kanija = vrouw en bawa = verblijf).

Beide erven hebben haar keuken (përantënan), eenige gedong's djadjar (gebouwen waarvan de stijlen in twee rijen staan), een bale tiangsanga of 9 stijlige bale en een bale gde, het voornaamste gebouw in iedere afdeeling, dat dan ook wel als ontvangvertrek gebruikt wordt.

Het belangrijkste deel van deze afdeeling van de poeri, met uitzondering van de pëmëradjan, het magisch sterkste van de poeri, is de pëlëman Oekiran. Oekir is houtsnijden, en deze afdeeling wordt zoo genoemd naar de gëdong oekiran een met houtsnijwerk versierd gebouw<sup>1)</sup>. Dit huis dient eveneens tot slaappleats van den vorst; tevens worden er de sieraden, en het vermogen bewaard.

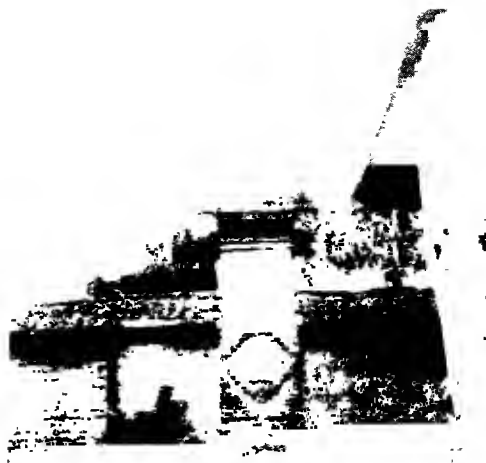
In de kadja-Oosthoek staat de gëdong batara kawitan of giri soetji, het voornaamste gebouw in de oekiran. Kawit beteekent begin, oorsprong en batara kawitan zou men het beste met vergoddelijkt voorvader kunnen weergeven. Giri soetji, wil zeggen reine berg. Zooals reedseerder opgemerkt werd vereenzelvigt men de bergtoppen wel met den hemel.

In dit gebouw worden alle poesaka-voorwerpen bewaard, de rijkssieraden, meestal bestaande uit krissen en lansen. Aan deze voorwerpen wordt een zeer

1) Dit is de Balische verklaring. Dr. Goris wijst op de mogelijkheid, dat oekiran afgeleid is van woekir = berg waarbij men, dan denken kan aan den berg als woonplaats der vergoddelijkt voorouders. Deze berguitleg vindt steun in het vierde belangrijke gebouw op dit erf nl. giri soetji of reine berg.



1. Poort tusschen djaba ning Pētirtan  
en Pētirtan.



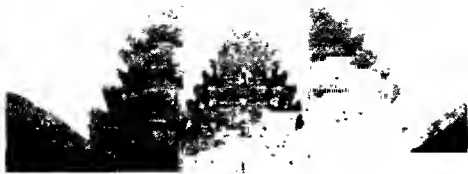
2 Taksoe of Ngēloerah in de  
Pēmēradjan agoeng



3. Meroe in de Pēmēradjan agoeng.



4. Pēmīdjilan in de Pēmēradjan agoeng.



5 Westelyke tjandi bëntar van de Antjak Sadji. Op den achtergrond de Kori agoeng naar de Soemanggen.



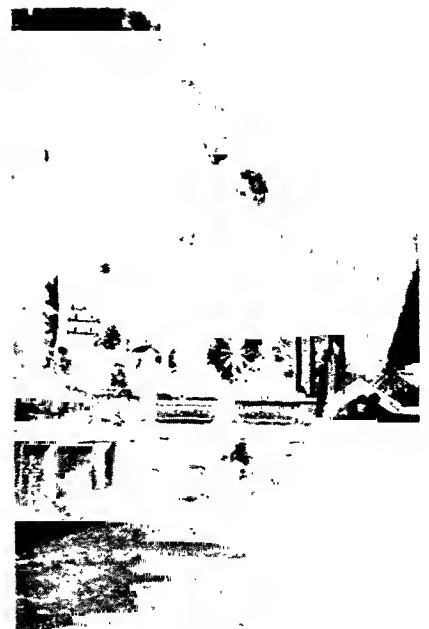
9. Bloempot voor de gëdong rangkin lodji in de pëlëbahan lodji.



6 Bale tégëh in de Antjak Sadji, van buiten gezien



7 Kori agoeng tusschen Antjak Sadji en Pëlëbahan lodji. Links is de lëmböe agoeng te zien.



8 Bale tégëh in de Antjak Sadji van binnen gezien



12. Kori agoeng tusschen Antjak Sadji en Soemanggen.



10. Lēmboe agoeng van buiten gezien.



11. Fontein in de pëlëbahan lodji.



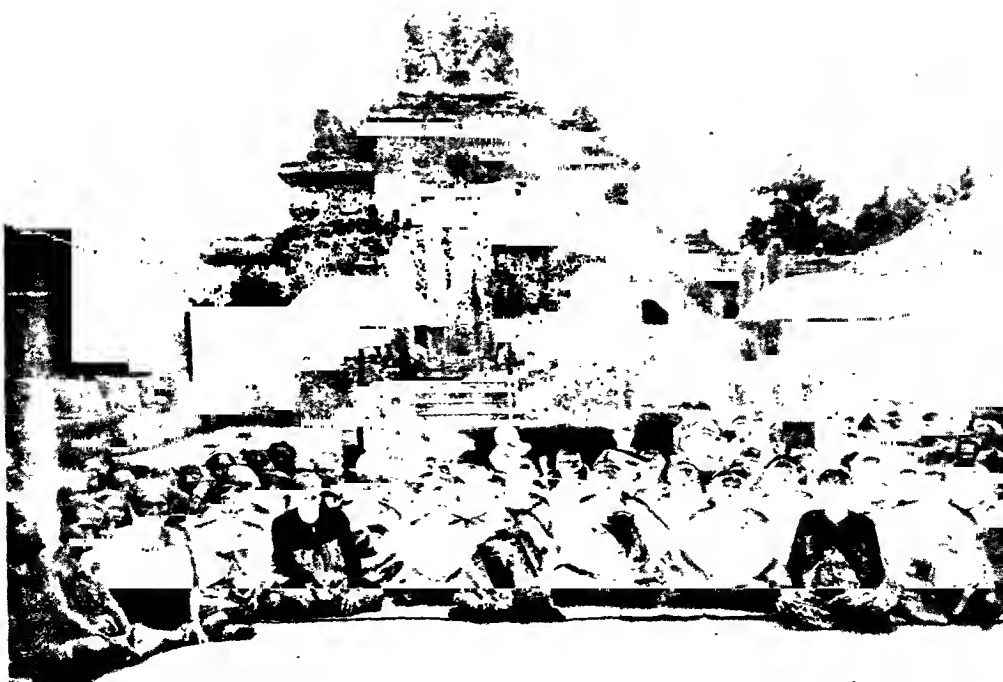
13. Ouderwetsche poort tusschen de Soemanggen en de Rangki. Links de bale moendar mandir.



14. Bale moerda manik of Pëmandësan in de Pëlëbahan Roem.



*De tegenwoordige Bestuurder van Gianjar, Anak Agoeng  
Ngoerah Agoeng.*



*De vader van den tegenwoordigen Bestuurder van Gianjar, Anak Agoeng Manggis VIII, te midden  
van zijn poenggawa's, mantva's, priesters en volksgrooten. De photo werd genomen vóór de aard-  
beving van 1917. De poort op den achtergrond geeft van de Antjak Sadji toegang tot de Soemanggen.*

sterke magische kracht toegekend. Zij dragen namen, en elk wapen heeft zijn eigen historie. Men weet, welke voorvader de kris of lans verworven heeft en hoe dit gebeurde; wapenfeiten worden aan deze voorwerpen toegedacht; men meent zelfs dat ze zelfstandig kunnen handelen, hun meester voor gevaar waarschuwen e.d.

Bij diefstal van poesaka krissen, veelal gepliegd om den gouden greep machtig te worden, (al heeft deze greep in het geheel geen magische kracht; het is het ijzer dat de kracht uitstraalt) wordt veel zwaarder dan het verlies van de geldelijke waarde, gevoeld het verlies van de magische kracht der poesaka voorwerpen. De kris toch heeft het in zijn macht de honden te doen blaffen, een slaaf te doen ontwaken en zodoende de betrapping van den dief te veroorzaken. Als dit alles niet gebeurt, is dat een bewijs, dat de goddelijke voorvaders den tegenwoordigen bezitter van den kris niet hebben willen en kunnen beschermen en dit gevoelt men als een groote schande.

Een kris kan optreden als vertegenwoordiger bij een huwelijksluiting met een vrouw van lageren rang. Bij adoptie na het overlijden van den man, wordt deze tijdens de plechtigheid vaak door zijn kris vertegenwoordigd.

De overige op de pëlëbahan Oekiran voorkomende gebouwtjes zijn van weinig beteekenis. De bale panggoengan is een hoog stellage voor offers; ook de piasan dient hiervoor, terwijl de bale djadjar voor volgelingen bestemd is.

Weer een afzonderlijke afdeeling wordt gevormd door de pëlëbahan djro Boengboengan. Hier huist een tak van de familie die afstamt van een vrouw uit het dorp Boengboengan. Het hoofd van deze tak is onlangs overleden en indien zijn zoon dit deel van de poeri blijft bewonen en de moeder van dien zoon is bv. uit het dorp Siangan afkomstig, dan zal na eenigen tijd dit deel van de poeri de pëlëbahan djro Siangan genoemd worden.

Dit erf heeft zijn eigen huistempel, de pëmëradjan alit, of kleine huistempel, een dependance van de pëmëradjan agoeng, waar alleen deze tak van de familie bidt. Opmerkelijk is weer dat het reinste deel van dit erf kadja-oost ligt en het onreine deel, de keuken, këlod-west. De overige gebouwen, gëdong lang, gëdong- en bale djadjar werden reeds vaak besproken. Zij dienen voor woonvertrek.

De pëlëmahan djro Agoeng, oost van de djro Boengboengan en de Oekiran, dient voor uitbreiding van de familie. Indien de vorst veel kinderen heeft worden er hier eenige ondergebracht. Zij is thans niet in gebruik. Bij minder samengestelde poeri's (zie overzicht poeri Pajangan) is de djro Agoeng een belangrijk onderdeel van de poeri.

Vroeger kwamen op de djro Agoeng een zestal erven voor: nl. kadja-west de ratna kanija (ratna = juweel en kanija vrouw) een vrouwenverblijfplaats en klod-west de eigenlijke djro agoeng. Verder de djro Boengboengan, de djro Siangan en de djro Negara waar de padmi's, hoofdvrouwen van den vorst die uit de plaatsen Boengboengan, Siangan en Negara afkomstig waren, woonden. Ook de kërandan lag vroeger op de tegenwoordige djro agoeng.

De pëlëbahan Roem (essence, welriekend) is de verblijfplaats van den troonsopvolger, die in den vorstentijd de wijdingstitel Dewa Pahang (of Anak Agoeng Pahang) voerde, terwijl de wijdingstitel van den vorst zelf Dewa Manggis of Anak Agoeng Manggis was.

Achter de poort, die toegang tot dit gedeelte geeft, is weer een scherm gezet. Het voornaamste gebouw is de gëdong Roem, de woonplaats van den troonsopvolger. De beide gëdong's pengapit dienen, evenals de gëdong djadjar tot verblijfplaats aan dienaren en volgelingen. In de gëdong pësöetjian (van soetji = rein) wordt gereinigd en toilet gemaakt. De bale gde is het vertrek waar

gasten in worden ondergebracht. De përantënan = keuken behoeft geen toelichting.

Een speciale beteekenis heeft de bale moerda manik (juweelen top), of bale pamandësan waar de plechtigheid van het tandenvijlen plaats heeft, welk gebouw met fraai houtsnijwerk versierd is.

De gëdong lantang wordt gebruikt zoowel voor offers als voor volgelingen.

Door een tweetal poorten, waarvan één een schuur achter zich heeft, in den oostelijken muur, komt men in de pëlë-mahan Taman (taman = lusthof).

Taman moet hier overdrachtelijk opgevat worden. Het is alweer een vrouwenverblijfplaats en wel voor de vrouwen die met de verzorging van den kroonprins belast zijn, vrouwen van den overleden vorst, en als de kroonprins wat ouder is geworden, ook zijn eigen vrouwen.

Ook dit deel van de poeri heeft in de kadja-oosthoek zijn huistempel, de pëmëradjan alit. Een merkwaardig gebouw is de gëdong goenoeng rata (vlakke berg) verblijfplaats van de moeder van den kroonprins. Het dak van dit gebouw heeft, door een extra rij stijlen een afwijkende constructie gekregen, waardoor de naam ontstaan is. Daarnaast ligt de gëdong anjar, of nieuw huis, waar de sieraden bewaard worden. Een tweetal bale's gde dienen voor ontvangvertrekken; de gëdong pësoetjian is de toilet-kamer, terwijl de bale sakaoeloe voor volgelingen bestemd is. Deze afdeeling heeft haar eigen rijstschuur, de penjimpënan bras.

Oostelijk van de pëlë-mahan Taman ligt de pëlë-mahan gria agoeng, waar de tot priesteres verheven hoofdvrouw van den overleden vorst woont. Ook dit erf heeft in de pëmidjilan zijn eigen huistempel. De gëdong is het woonhuis. In de piasan wordt gebeden; tevens worden hier sieraden bewaard. De bale gde is woon- tevens ontvangvertrek. Badkamers (pësiraman) en keuken (përantënan) zijn eveneens aanwezig. Dëlod hiervan ligt

de pëlëbahan kërandan, wellicht afgeleid van rangda, weduwe. De weduwen van lageren rang van den overleden vorst huizen in deze afdeeling. In de pëlëbahan pëngëradjan, met een klein huisje, een vier- en een zesstijlig loodsje zonderen zich de tijdelijk onreine vrouwen af.

De djëmpëng is de W.C., de tëba van de poeri.

De pëlëbahan djro anjar — nieuwe afdeeling — dient ter eventueele uitbreiding van de poeri, bestemd voor broers of zoons van den vorst. Zij is thans niet in gebruik. De pëlëbahan senetan is de afdeeling voor de vrouwen van de bewoners van de pëlëbahan djro anjar. (senet = verbergen).

Wanneer dus een schema gemaakt wordt, van de voornaamste onderdeelen van de poeri, dan krijgt men het volgende overzicht:

A: *Rein gedeelte.*

I. Algemeene tempel, Pëmëradjan agoeng bestaande uit: Antjak sadji Pëmëradjan, Gërija Sindoe, Pësoetjian, djabaning Pëtirtan, Pëtirtan en Pëmëradjan agoeng, met als kern de Pëmëradjan agoeng.

B: *Profaan gedeelte.*

II. Woonplaats van den vorst bestaande uit Oekiran, Sëmarabawa, en de vrouwenverblijven Radja dani en Kanija bawa met als kern de Oekiran, bewaarplaats der rijkssieraden.

III. Het gezamenlijk door alle bewoners der poeri gebruikte gedeelte voor algemeene doeleinden in de eerste plaats crematie's; bestaat uit Rangki, Soemanggen en Antjak sadji met als kern de Rangki.

IV. Gasten verblijf, pëlëbahan Lodji.

V. Woonplaats van den troonopvolger, de Roem.

VI. Uitbreiding voor zijtakken bestemd, bestaande uit: Djro Agoeng met Ratna kanija; Djro anjar met senetan, Djro Boengboengan.

VII. Vrouwenverblijf bestaande uit: Taman, Gěrija Agoeng, Kěrandan en Pěngěradjan.

C: *Onrein gedeelte.*

VIII. Pěmělatasan en Djěmpěng.

De poeri van Gianjar is door grootte en samengesteldheid afwijkend van het type poeri, dat door een poenggawa, districtshoofd, bewoond wordt. In die poeri's bewonen de oudere en de jongere tak, ieder een deel daarvan. In de saren kangin (oostelijke slaappleats) woont de oudere tak en in de saren kaoeh of westelijke slaappleats de jongere tak. Een Oekiran, Sěmarabawa enz. kent men er niet.

Als men het schetsje van de poeri Pajangan bekijkt, valt allereerst op, dat ook hier de pěměradjan, kadja ligt. Men heeft hier een wat andere indeeling nl. de antjak sadji, de pěrantěnan, (keuken) en pěměradjan agoeng welke laatste bestaat uit pěnataran těngah en de pěnataran kangin; de heiligste plaats.

Ook in Pajangan zijn rangki en soemanggen bestemd om de lijken te bewaren totdat tot crematie wordt overgegaan; evenals de pěměradjan en de antjak sadji worden de rangki en de soemanggen door alle poeribewoners gebruikt.

In de sarenkaoeh (westelijke slaappleats) en de djro agoeng kaoeh (west) wonen de leden van de jongere tak van de familie die zich ieder een apart gedeelte van deze erven toegewezen zien, terwijl de saren kangin en de djro agoeng kangin (oost) door de oudere tak bewoond wordt. Iedere tak heeft weer zijn eigen pěměradjan, dependance van de pěměradjan agoeng. De senetan is het der vrouwen toegewezen deel, de těba het onreine deel van de poeri.

De poeri Gianjar en de poeri Pajangan vertegenwoordigen ieder een eigen type, nl. Gianjar het oudere en Pajangan het jongere type. Elke streek geeft echter afwijkingen te zien, zoowel wat de namen als wat de indeeling betreft.

# TIJDSCHRIFTENOVERZICHT

(Bewerkt door J. S. B. B.)

## *American Anthropologist.*

Van de hand der schrijfster van het belangrijke opstel „On Rites and Customs connected with the Birth of Twins in Bali”, opgenomen in den voor-origen jaargang van het T. schr. vr Ind. Tl. L.- & Volkenkunde, Mevr. JANE BELO, vinden we thans een bijdrage, getiteld „A Study of a Balinese Family”, geplaatst in het eerste No. jg. 1936 van het hier boven genoemde periodiek.

De schrijfster herinnert er aan, dat van de Baliërs meer dan negentig procent geacht worden te behooren tot de vierde, laagste kaste, de Soedra's, maar is van oordeel dat ze, ofschoon, in het Balisch „djabā”, dus buitenstaanders, genoemd, beter als de „insiders”, het eigenlijke volk van Bali beschouwd worden. Om in het algemeen iets over de samenstelling van de Balische familie te kunnen mededeelen heeft ze een willekeurig man uit het volk genomen en diens familierelaties in opgaande en neergaande, alsook in de zijlinies zoo volledig mogelijk nagegaan. Aldus bestrijkt ze vijf generaties, reikende van de kinderen van den in het centrum gestelden Rendah, tot zijn overgrootvader, ja raakt nog juist even een beginnend zesde geslacht aan in de kindskinderen van zijn volle nicht Méweh en van zijn achterneef Njadet, welke laatste evenals hijzelf van hun gemeenschappelijken overgrootvader in rechte mannelijke linie afstamt.

Mevr. Belo kan niet verzekeren, dat alles wat in dit uitgebreide geslacht valt op te merken typisch is voor iedere Balische familie; daartoe is er van dorp tot dorp te veel variatie. Maar aangezien ze een gewoon dorp heeft genomen in Zuid-Bali, gelegen halfweg tusschen de moderne stad met zijn ontbindende invloeden en de Bali-Agā dorpen met hun verouderd antieke eigenaardigheden, mag ze aannemen, dat ook de adat in familiezaken het midden houdt tusschen al te oud en al te nieuw, en een goed, vrij typisch gemiddelde van Balische familiezedes doet waarnemen.

Met het oog op hetgeen Mevr. Belo's opstel, alshetware meer in het voorbijgaan, geeft te aanschouwen van de verhouding, waarin haar Baliërs staan tot den grond, dien zij bezitten, [er blijkt niet van rechten door de dorpsgemeenschap over die gronden uitgeoefend, B. B.] moge er hier de nadruk op gelegd worden, dat de désā Sajan, als welks moederdorp beschouwd wordt het op een afstand van vijf of zes paal gelegen Peliatan,

een nog vrij jonge ontginning en vestiging blijkt. Rendah's vader en diens vier broers zijn in hun jeugd parakan's (dienaren, „tijdelijke slaven”) geweest van den toenmaligen plaatselijken Tjokordā, en hebben, ter belooning, bij hun huwelijk giften in land van hem gekregen. D. w. z., in dien tijd was de heele streek rondom Sajan met bosch bedekte wildernis; om zich te vestigen diende men den grond, benodigd voor erf en akkers te ontwouden, deze te terrasseeren en het bevoelingsstelsel uit te breiden. Dit geweldige werk moet ten uitvoer gebracht zijn door een groep landbouwers in samenwerking. De op-een-na jongste broeder van Boedal, van Rendah's vader, woonde niet in Sajan. Hij, Krèbèk en zijn mogelijke nakomelingschap, is door Rendah en de overigen uit het oog verloren. De Tjokordā, vorst van de streek [„prince of the district”, — dus te onderscheiden van den eerder genoemden Tjokordā, „the local prince”, den Heer van het dorp? B.B.], heeft namelijk indertijd oorlog gevoerd ten Zuiden van Sajan en daar in Bandjar Toenan een stuk door de bewoners verlaten grond aan Krèbèk geschonken. Men weet van hem alleen nog, dat hij twee vrouwen gehuwd heeft. Wat die aanspraken van Vorsten of Heeren op het land betreft, vermeldt het opstel nog, hoe deze als het „hunne” aanspraak maken op land, dat bijvoorbeeld door hun vader of grootvader geschonken is als belooning voor bevoelingsdiensten, of uitgegeven in deelbouw, of zelfs grond die aan de onderdanen zelf hoort, maar waarop de Heer rijen, hem behorende, cocospalmen geplant heeft tusschen de akkers.

Curieus genoeg is de naam van den gemeenschappelijken voorvader, overgrootvader onbekend. Dat komt doordat de eigenlijke naam van den Baliër, door middel van wichelarij met vuur gekozen uit een groep van namen, die past bij de astrologische positie van den geboortedag, slechts zelden jégens hem gebruikt wordt. Alleen zijn meerderen in de maatschappelijke of de familie-orde, een ouder tegenover de kinderen, een man tegenover zijn vrouw, heeft het recht, a.h.w. „uit de hoogte” tot hem sprekende, dien naam te gebruiken. Zoo zal, naarmate iemands ouderen uitsterven, zijn of haar naam nog bij hun leven vergeten kunnen raken. Ook omdat in gevallen dat die naam gebezigd zou kunnen worden, dit veelal nog wordt nagelaten. Zoo herinnerde Rendah zich den naam van zijn moeder niet, moest daar de oude dame eerst zelf naar vragen, wat bewijst

dat zijn, eerst kortgeleden overleden, vader haar in geen jaren meer bij haar naam had genoemd.

Wat nu het gezin van Rendah, de opwoners van zijn erf betreft, tot deze behoort allereerst genoemde moeder, Kintil, een fiksche oude vrouw, ontzien door de heele familie. Ze is blijven slapen op de eereplaats, d. w. z. in de Balé Sakānem, een open paviljoen met zes houten pijlers. De ruimte tusschen vier daarvan, een verhoogd platform, vormt de slaappleeds. Soms slapen één of twee van haar kleinkinderen bij haar. — Dan is er Rendah's oudste zuster, Koti, gehuwd geweest maar verstooten. Zij slaapt in een ommuurd kamer-tje, afgeschoten van de Balé Sakāpat, overigens open paviljoen met vier houten pijlers. — Verder natuurlijk Rendah zelf en zijn vrouw Rieh. Hun slaappleeds bevinden zich a. h. w. in de voorgalerij van de Metèn; de zijne, die hij met één van de twee zoontjes pleegt te deelen is de oostelijke, dus voor-namere; in de hare heeft ze gemeenlijk het jongste kind, meisje, of één der andere kleintjes bij zich. Binnen in de Metèn, binnen de leemen wanden, zijn er twee slaappleeds, die anders aan jonggehuwde paren zijn toebedeeld, maar vaak ook aan de huwbare, althans grootere meisjes, in dit geval aan de dochters Ngetis en Dajoeh. — Het vierde en laatste paviljoen is de Balé Siang-sangā, met negen pijlers, een soort van familie-zitkamer, zonder muren, waarin drie platforms. Op het grootste en wat hooger gelegene pleegt een jongere, inwonende en zelf kinderlooze broer van Rendah, genaamd Dog, te slapen met zijn vrouw Rawi, of het wordt overgelaten aan mogelijke gasten. Op de twee andere kan van de kinderen slapen wie daar lust in heeft.

Rendah en Rieh hebben daar in totaal negen van gehad, vier jongens en vijf meisjes. Twee jongens en één meisje zijn gestorven, een meisje, Dajoeh is weggeschonken aan, geadopteerd door Dog en Rawi.

Het oudste kind, een meisje, Tingglih, is reeds gehuwd, en wel met een achterneef, Langang, zoon van haar vaders vollen neef, i. c. diens „paternal parallel first cousin”: zijns vaders broers zoon. Féitelijk is Langang's vader Gari de zoon van den óudste van de vijf broers uit die generatie [zusters schijnen ze niet te hebben gehad], [Wajan] Bedil; maar hij geldt als zoon van den dèrden [Njoman] Klepog, is door hem geadopteerd, aangezien hij, Klepog, ofschoon twee maal gehuwd, kinderloos bleef, hetgeen te erger klemde, daar hij het was die van de broeders het erf van hun vader Géwar is blijven bewonen en dus de zorg draagt voor diens huistempel, van bijzonder

belang ook voor die broeders en de latere geslachten.

De tweede in rangorde der zoons van Géwar was [Madé] Boedal, de vader van Rendah zelf; van den vierden [Kětoet] Krèbèk, hebben we gezien dat hij, naar het Zuiden transmi-greerende, door de familie uit het oog is verloren. De vijfde [Wajan] Siboe is geheel voor haar verloren gegaan doordat hij als schoon-zoon-adoptiefzoon, sentanā, tot de familie van zijn vrouw is komen te hooren.

Wat het kinderlooze echtpaar in een later geslacht betreft, — Dog en Rawi met hun adoptiefdochtertje Dajoeh, wonen, naar we gezien hebben, nog steeds bij Dog's oudsten broeder Rendah in, hoewel een huwende geméénlijk het vaderlijk erf verlaat, dit overlatende, hetzij aan den oudste, hetzij, wat vaker voorkomt, aan den jongste der broeders. De op Rendah volgende Mertā heeft dit dan ook, elders in de bandjar een nieuw huis met erf vestigend, gedaan en bezit al zeven kinderen. De jongste broer, Dog, blijkt niet al te scherp van verstand, en de oudste, Rendah, is niet al te sterk, en laatstgenoemde oefent blijkbaar over eerstgenoemde een, onaangevochten, gezag, laat het zware werk aan hem over. Dit inwonen van gehuwden als deel van het gezin bij een familielid heet in het Balisch „ngerob”: de keuken deelen. Van deze generatie zijn er voorts een broer en zuster dood en is de jongste, de achtste, een zuster, gehuwd.

Gari, den vollen neef van Rendah als zoon van Bedil den ouderen, of als adoptiefzoon van Klepog den jongeren broeder zijns vaders Boedel, hebben we reeds ontmoet ter zake van het huwelijk van zijn oudste kind, een zoon, (Langang). Maar ook het huwelijk van de jongste, het meisje Te'er, gaat ons aan. Deze is namelijk getrouwd met haar vollen neef Papol, zoon van Méweh, de zuster van Gari, haar, Te'er's, vader; met haar paternal first cross \*)

[\*] We herinneren er aan, dat er van „parallel” cousin wordt gesproken in de gevallen dat het neefschap of nichtschap (danwel het neef-èn-nichtschap) van twee (of meer) personen, uit gemeenschappelijke grootouders voortgesproten, tot stand is gekomen door het intermediair van twee personen van dezelfde kinne. Bij „cross” cousins echter door bemiddeling van twee personen van óngelijk geslacht.

De „first” parallel cousins zijn dus elkanders volle neef of nicht, als kinderen van twee broers of van zusters; in het eerste geval dus vaderzijds (paternal), in het tweede moederzijds (maternal). First cross cousins als kinderen van eenerzijds een broer, anderzijds een zuster, zoodat steeds de eene partij voor de andere een vaderzijdsche (paternal) maar danook deze laatste voor haar een moederzijdsche relatie is. Wanneer de graad van verwantschap verwijderder is (zesde graad) kunnen er „parallel” en „cross” relaties vermèngd raken.

B. B.]

cousin dus, althans naar den vleeze; naar den geest, naar de adat is hij de zoon van haar vaders nicht, aangezien door Gari's adoptie z'n zuster Méwéh zijn first paternal parallel cousin ware geworden.

Is Popol de jongste zoon van Méwéh en haar man Soewakā, ook van hun oudsten zoon, Karoēnā verdient het huwelijk vermelding. Daar hij een huwelijk als sentanā heeft aangegaan, geldt hij niet langer als lid der familie, althans niet meer van den tak waar hij toe hoorde. Maar de ouders zijner vrouw Saboh, die hij als adoptiefzoon-schoonzoon komt te beërven, zijn beide familie van hem. Haar moeder Njambléh is de oudere zuster van Rendah en dus de volle nicht (paternal parallel first cousin, vaders broers dochter) van zijn moeder Méwéh, en is de (tweede) vrouw (wegens kinderloosheid der eerste) van Njadet. Op hun beurt staan Njadet en Njambléh onderling in familiërelatie (van den zesden graad): Zijn vader Gentoeh, en haar (en Rendah's) vader Boedal zijn elkanders paternal parallel first cousin.

Dit is het laatste van de interne huwelijken binnen de eigenlijke familie van Rendah, d.w.z. tusschen afstammelingen van diens, naamloos geworden, overgrootvader. Maar ook onder Rendah's verdere parentage vallen er op te merken, en wel in de familie van Soewakā (Méwéh's man), die niet tot die afstammelingen hoort. Zijn (en Méwéh's) derde kind, Sembrod, is weer getrouwd met een achterneef, zoon van een vollen neef van haar vader, diens paternal cross first cousin (vaders zusters zoon). Soewakā zelf echter is in eerste huwelijk met zijn volle nicht Metoe, zijn paternal parallel first cousin (vaders broers dochter) gehuwd; een eenig kind. Door dit sentanā-huwelijk beërft hij den oom i.q., en niet zijn vader, [die wel meer zoons zal gehad hebben]. Van die vrouw heeft hij alleen maar een dochter, Loe'ed, die wel een man maar geen sentanā heeft, wat ook nutteloos geweest ware, aangezien zij niet zonder broeders is, doch haar vader, in de rechten van haar moeder de erfdochter, getreden, zoons bezit, al is het uit een andere vrouw, zoodat zij zelf toch nooit als erfdochter in volgende generatie kon fungeeren. Haar man is onbemiddeld, en zoo leven ze met hun zes kinderen in een „koeboe”, huis niet gelegen in de kom (kernstraat) van het dorp, maar buiten liggend, tusschen Soewakā's akkers, die hij met graagte helpt bebouwen tegen vergoeding van een aandeel in de opbrengst. (Deze afhankelijkheidsverhouding heet niet „ngerob” als in het geval van Dog, want Loe'ed en haar man Gemoeh kóken in hun eigen koeboe, „deelen” dus geen „keuken”, doch wordt ge-

noemd „silih”, wat beduidt: van iemand leenen en die schuld afbetalen.)

Aangezien het gebruikelijk en gepast geacht wordt, bij het nemen van een tweede vrouw haar een eigen huis te geven, zoodat de oudere en de jongere althans den eersten tijd niet samenwonen, heeft indertijd ook Méwéh, de moeder van al Soewakā's kinderen op die eene dochter na, een „koeboe” gekregen.

Hoe zijn nu al die familieleden van Soewakā over die drie huizen verdeeld?

In het dorpsstraat-huis wonen: Hij, Soewakā, zelf. Zijn eerste vrouw, Metoe. Zijn eerste schoonmoeder, háár moeder Samprong. Maar voorts ook nog zijn jòngste zoon uit zijn tweede vrouw, de reeds genoemde Popol. Dan diens vrouw Te'er. Tenslotte zijn kleinkind uit beide laatstgenoemden. Dat dit gezin juist hier is onderdak gebracht kan aanvankelijk vreemd lijken, maar is, naar men nader zien zal, toch zeer wel verklaarbaar. — In koeboe No. 1 huizen de tweede vrouw: Méwéh. Haar zoon Tèmplok. Diens vrouw Kébek. Twéé kinderen uit de beide laatstgenoemden. Tenslotte de volle broeder van Tèmplok en van Popol, Poepoel geheeten. — In koeboe No. 2, als gezegd: Loe'ed, dochter uit haar vaders eerste huwelijk. Haar man Gemoeh. De zes kinderen van hen beiden. — In totaal generaal dus zes plus zes plus acht menschen, van welke twintig er elf volwassen en negen kinderen zijn. Die allen leven van, en, voorzoover het werkbare mannen zijn, arbeiden ze op de sawah's die Soewakā geërfd heeft van den vader van Metoe; maar háár lijflije kleinkinderen zullen later geen eigendomsaanspraken kunnen doen gelden. Hoe dit zij, wat opgetast wordt aan voorraad op het erf van Soewakā's hoofd- en woonhuis schijnt voor allen genoeg.

Hetzelfde, dat er genoeg is voor ieder, geldt blijkbaar ook voor de akkers die hebben toebehoord aan den vader van Rendah, Boedal, en waarvan thans hij met zijn in- of opwonende familieleden, en zijn broeder Mertā met de zijnen leven. Op Rendah's erf zijn dat zes volwassenen en vijf kinderen, op Mertā's twee volwassenen en zeven kinderen. Vermoedelijk wordt de opbrengst vrijwel naar behoefte verdeeld: „Heeft hij niet genoeg, dan geef ik hem; kom ik te kort, dan geeft hij mij”, zegt Rendah over Mertā. Mocht het aantal monden op Rendah's erf verminderen door sterfgevallen of uithuwelijking, en dat op Mertā's erf door geboorte nog aangroeien, dan zal het oogstaandeel van den laatste factisch waarschijnlijk wel het grootste van de twee worden. (Is er méér dan allen tezamen behoeven, dan kan dit worden verkocht op de markt.)

Het zal duidelijk zijn, dat zoolang de praktijk des levens dermate broederlijk blijft, [een betrekkelijke overvloed, ruimheid van grondbezit die broederlijkheid mogelijk maakt B.B.], de theoretisch vermogensrechtelijke positie van den grond zelf min belangrijk schijnt en iets zwevends houdt. Een man begrijpt veelal, wanneer hij spreekt van „zijn” land, daar dat van zijn broers of zelfs neven mee bij in. Hij kan ook houder van het bewijs van eigendom over akkers zijn, die een ander sinds tien of vijftien jaren bebouwt, er belasting voor betalend [als ware hij, de laatste, de eigenaar]. De Baliër heeft een buitengewoon geheugen voor de uit zulke zwevende verhoudingen ontstaande verplichtingen, en de weegschaal der ontvangen en verleende gunsten kan geslachten lang heen en weer blijven schommelen. Komt het echter toch tot twisten en een beroep op de gouvernementsinstellingen, dan kunnen zulke toestanden veel last opleveren.

In het geval van Rendah schijnt dat niet waarschijnlijk. Weliswaar zegt hij, dat van het vaderlijk grondbezit twee derden aan hem, en één derde aan Mertā hoort, en is het niet heelemaal duidelijk of hij op dat méerdere derde aanspraak maakt voor zich zelf of voor zijn opwonenden broer Dog. Maar deze laatste zal hem alvast geen moeite berokkenen, aangezien hij kinderloos is. [En hij ook de man niet lijkt om zich een tweede vrouw te nemen, of een schoonzoon-sentanā voor zijn adoptiefdochter? B.B.].

Kan de staat van iemands nalatenschap, wat het grondbezit aangaat dus nog lang iets onzekers houden, wat zijn huis of huizen betreft heldert zich de situatie automatisch op door het feitelijk verloop van zaken, zonder dat dit zich voor het overige volledig laat voorspellen. Men kan alleen zekere waarschijnlijkheden opmerken. Zoo bijvoorbeeld ten aanzien van de bezittingen van Rendah's behuwd-neef Soewakā, wiens positie door zijn twee huwelijken van verschillende aard vrij ingewikkeld is. Loe'ed, zijn dochter uit zijn eerste vrouw, noch haar gezin hebben, als gezegd, veel kansen, daar vaste goederen niet via vrouwen kunnen vererven, tenzij deze broederloos zijn. Het is dan ook blijkbaar géén toeval dat deze dochter en de haren niet in het hoofd-huis wonen. Vermoedelijk zullen ze het pachtrecht op een deel der velden erven. Loe'ed's oudste halfbroeder, Keroenā, heeft, als sentanā in een anderen tak der familie inhuwende, van alle rechten in dézen afstand gedaan. (Hij is, wegens doofheid van zijn schoonvader danook reeds pengadjā lid van de dorpsvergadering, in diéns plaats). Keroenā's volle zuster, wèggehewelijkt naar Soewakā's eigen verwantschap, kan minder dan

wie ook aanspraken doen gelden op diens vaste eigendommen. Volgen haar volle broeders Templok en Poepoel, die echter als middelste zonen niet zoozeer voor opvolger van hun vader in zijn hoofd-huis in aanmerking komen, en danook niet wonen dáár doch bij hun moeder Méweh, in het eene veldhuis, waarvoor de oudste der twee, Templok, pengadjā is. Zoo rest dan de jòngste der gebroeders, Popol, die, zooals we reeds gezien hebben, wèrkelijk woont niet bij zijn moeder maar bij zijn stiefmoeder en in het hóofd-huis, als waarschijnlijkste opvolger in het bezit daarvan.

We hebben bij de huwelijken in de hier beschouwde uitgebreide Balische familie er opmerkelijk veel gevonden tusschen neven en nichten van allerlei graden en categorieën, en er blijkt daarbij geenerlei onderscheid gemaakt te worden tusschen evenwijdige en kruiselingsche relaties, wat elders veelal juist in sterke mate het geval is. Alle „first” cousins heeten danook misan, alle „second” cousins mindon.

Slechts voor een zeer speciaal geval van het huwelijk tusschen neef en nicht heeft Mevr. Belo weliswaar niet in Balische schriftelijke bronnen, maar in de mondelinge mededeelingen van onderscheiden zegslieden een verbod gevonden. Het betreft een variant van het, in het algeméén volstrekt niet verboden, huwelijk van twee mannen met elkanders zuster. Ook neven mogen dat doen, mits ze kruiselings met elkander verwant zijn. Maar níét wanneer hun verwantschap, ze zij nu vaders- of moederszijdsch, evenwijdig verloopt. M.a.w., een jongmensch en een meisje, elkanders „Geschwister” zijnde, mogen niet met een ànder „Geschwister” paar huwen, indien de vader van het eene paar vadersbroer van het andere paar, noch wanneer hun moeder moederszuster van de anderen is.

Voor het overige, de curieuze kwestie van een huwelijk tusschen twee ongelijkslachtige tweelingen nu daargelaten, komen de huwelijks- (incest-)verboden op grond van familierelatie bij de Baliërs in hoofdzaak neer op hetgeen ook het Westen kent. Verboden graden: Moeder, vaders echtgenoot, zuster, halfzuster, [en zeker ook wel de, niet genoemde, dochter en kleindochter; — benevens schoondochter of stiefdochter? B.B.]. Een verschil treedt [o.m.?] in ten aanzien van omgang tusschen lieden die voor elkander tot een zijlinie, maar tot een verschillende generatie behooren, dus bij familierelatie in oneven graden. [Bij ons kent men immers een verzwakt verbod, vereischte dispensatie, voor het huwelijk met een oom of met een tante, verwantschap in den derden graad B.B.]. Bij de Baliërs vormt de omgang van neef en tante een incest

van mindere zwaarte dan de hooger genoemde ; die van oom en nicht echter loopt vrij. Hetzelfde geldt ook zelfs bij verwantschap in den vijfden graad ; relatie met vaders of moeders neef [oncle à la mode de Bretagne] loopt vrij, maar die met hun nicht [tante à la id. id.] acht men schuldig en boetedoening vereischend. De schrijfster vermoedt, dat deze nuance te verklaren is uit den wensch, te verhinderen, dat een man, a.h.w. in een oudere generatie in trouwende, het gezag van dat oudere geslacht, van de daartoe behorende mannen, aantast.

Merkwaardig is de zeldzaamheid van polygamie in de hier beschouwde groote boerenfamilie. Het nemen eener tweede vrouw, c.q. met verstooting der eerste, bleek in al de nader te controleeren gevallen gemotiveerd door het geen kinderen, althans geen zoons hebben van laatstbedoelde. Is ze niet ontrouw, onvruchtbaar, of verregaand kifziek, dan komt zulk een verstooting nauwelijks voor. Voorts maakt Mevr. Belo nog bijzonder opmerkzaam op de huwelijken met een nicht juist onder deze tweede verbintenissen, zoodat ook hier de hartstochtelijke opwellingen evenmin van veel invloed blijken als bij de normale, de eerste huwelijken. In tegenstelling tot de gangbare voorstelling, dat op Bali het huwelijk een schakingshuwelijk is, met achterafschade-loosstelling van den vader (ten bedrage van 10.000 tot 50.000 kèpèng, dus 12 tot 60 gulden), acht zij het huwelijk met dochters van familie of goede kennissen, bij minnelijk overleg en met gesloten beurzen, ouder. [Men verzuime overigens niet, aangaande het schakingshuwelijk en zijn verschillende varianten ter dege de mededeelingen van (Prof.) Dr. Korn in zijn boek over den Balischen adat te raadplegen. B. B.].

Rendah zei bij gelegenheid van het huwelijk van zijn dochter met haar neef, die in een huis, schuins over hem aan de dorpstraat woont : „Ik heb veel liever scha, dan mijn kind te laten trouwen van huis weg, naar een ander dorp. Dan kreeg ik het geld, maar ten koste van hartzeer”. Deze opmerking en de vaderlijke genegenheid die er uit spreekt, hoeven niet heelemáál in ernst te worden genomen, alsof hij werkelijk, zijn dochttertje aan haar neef gevende, een som van 10. of van 20.000 kèpèng laat loopen, dat geld van geen belang achtende als zijn kind maar onder zijn oogen blijft. Ook Baliërs zeggen graag dingen die mooi klinken, maar stellig zal hij haar liever in zijn buurt houden. Maar haar laten trouwen in een familie waarmee hij al in een verhouding van geschonken en genoten gunsten staat, geeft ook voor het overige meer voldoening dan een nieuwe relatie met betrekkelijk vreemden op

touw te zetten. En bovendien, aanvaardt hij voor haar een schadevergoeding dan heeft hij immers kans dat zijn eigen zoons later moeten betalen voor hun bruiden. Het is maar beter de verplichtingen binnen de groep der eigen familie te houden.

Opmerkenswaardig genoeg, blijkt in het gegeven geval die groep zich praktisch te perken binnen een bandjar, verbindingen met de andere bandjar's van dezelfde désa te vermijden. De schrijfster teekent nog aan, dat kinderen niet graag [onbegeleid] buiten hun eigen bandjar komen, want dat er tusschen de jeugd van een bandjar en die der andere een soort van veete bestaat !

\* \* \*

### *Character and Personality.*

Ook in dit, in Amerika (bij The Duke University Press, Durham N. C.) verschijnend, tijdschrift staat een belangwekkend stuk van Mevr. JANE BELO (Vol. IV, No. 2. Dec. 1935).

Het behandelt de geaardheid der Baliërs, „*The Balinese Temper*”.

Wat den Westerling, — aldus de schrijfster, — het meeste treft in gedrag en gewoonten van den Baliër is de volstrekte geposeerdheid, de evenwichtigheid van zijn houding, blijkende uit zijn manier van staan, van loopen, zijn geringste gebaar. Alle gerijpte mannen en vrouwen hebben deze geposeerdheid, en de kleine kinderen ontwikkelen die merkwaardig vroeg. Men ziet haast nooit een gebogen, krommen rug, zelfs niet bij oude mensen, en lompheid of slecht gecoördineerde bewegingen zijn een uitzondering. Men krijgt den indruk van een volk, begiftigd met een ongewoon fraaien lichaamsbouw, natuurlijke waardigheid en ongedwongenheid in iedere beweging. Maar naast die ongedwongenheid merkt men in hun gang en houding een zekere zorgvuldigheid op. Het lijkt of elke voet op een daarvoor bestemde plaats wordt neergezet en alsof elke wending van het hoofd of buiging van de pols er op gericht is het gevoelig gebalanceerde evenwicht, dat onzichtbaar in ieder der individuen huist, niet te verstooren.

De Baliër is zich immer zijn positie ten opzichte van de windstreken, ten aanzien van zee en bergen bewust, (in Zuid-Bali beduidt kelod : zuid, kadjä : noord, in Noord-Bali is dat omgekeerd). Even gevoelig is hij voor zijn afstand tot den bodem : hij mag nooit hooger zitten dan zijn meerdere in sociaal opzicht. Het komt Schr. voor, dat de „zorgvuldigheid” der manieren van den Baliër is voortgekomen uit de gewoonte zijn plaats te regelen naar wetten van cosmologischen en maatschappelijk-

ken aard. Een andere groote factor is het tot een gewoonte geworden vermijden van iedere impulsieve beweging die het gevoel van lichamelijk welzijn zou kunnen verstoren.

De Baliër beweegt zich langzaam, met overleg. Westerlingen, voor het eerst een film ziende van Baliërs in hun dagelijksch bedrijf, zijn verwonderd over het langzame tempo van hun bedoening. Een man, die in één van de paviljoens op zijn erf zittend, ineens iets mocht willen laten zien, dat in een ander paviljoen ligt, zal oprijzen en het erf over drementelen, net alsof hij op een werkelijke wandeling is. Nooit zal hij zich haasten, zooals wij, — begeerig om het voorwerp dat ons voor den geest gekomen is, te grijpen, — zouden doen. Er is immers tijd te over, en haast zou iets ongebruikelijks, onnoodigs en dwaas' zijn. —

Wat de gelijkmatigheid van zijn gewone pas over groote afstanden betreft, daar zag Schr. een merkwaardig voorbeeld van bij gelegenheid van een jaarfeest in een tempel op het zuiderstrand. Haar buurman wilde dat feest bezoeken, begeleid door zijn beide vrouwen en twee kinderen van ongeveer acht en tien jaar. Allen droegen ze offers, of voedsel en pruimgerei voor de reis, maar niemand was zwaar beladen. Zij gingen op weg „in het uur vóór den dageraad”, dus ongeveer om vijf uur 's morgens. Toen Schr. per auto bij den tempel kwam, zaten zij er voor, bezig met hun maal, al klaar met bidden en offeren. Ze moeten spoedig daarop op weg zijn gegaan naar huis, want Schr. haalde hen in op haar terugweg; ze liepen achter elkander met hun regelmatige, gestadige stap. 's Middags om half drie kwamen ze thuis, klaarblijkelijk in het minst niet uitgeput door die wandeling van meer dan vijftig paal. Aangenomen, dat ze maar een half uur in den tempel hebben doorgebracht, dan hebben ze nog gemiddeld vijf paal (mijl) per uur afgelegd. De weg liep op en af over verscheiden steile heuvels en voor niet minder dan de helft door kale, schaduwloze velden. En hun prestatie was niets ongewoons; honderden anderen maakten dien dag nèt zoo'n tocht.

Een groot deel van het land, voorzoover het tusschen de hooge bergstreek en het strand is gelegen, bestaat uit lange heuvelruggen, niet ver van, en evenwijdig met elkander loopende. Tusschen die ruggen zijn er steile dalen, waar de rivieren in vloeien en de meeste bronnen van drink- en bad-water in ontspringen. De dorpen plegen boven te liggen, en het verkeer van dorp naar dorp gaat dus, voorzoover het plaats vindt in de richting Noord-Zuid, langs een gemakkelijk stijgend pad over de graat van de rug, maar wie Oost-West reist vindt talrijke

steile hellingen en onverhoedsche ravijnen op zijn weg. Ieder van de familie gaat op z'n minst één maal per dag naar rivier of bron voor zijn bad en menigeen heeft de helling verscheidene malen af en op te klimmen. De vrouwen en meisjes om water aan te dragen voor het huishouden, de mannen naar en van hun werk op de steile sawah-terrassen, de kleine jongens om de aan hun speciale zorg toevertrouwde eenden en buffels van het droge naar het wed te brengen. Moeders dragen kinderen op hun heup terwijl ze een kruik met water van tegen de veertig pond op hun hoofd balanceeren, zonder ooit, wankelend, hun statige houding te verliezen, noch hun gestadige, langzame pas op de steile en vaak glibberige helling te veranderen. Kleine meisjes van vijf of zes dragen al een kokosschaal met water op hun hoofd en het gewicht wordt langzamerhand verzwaaard, tot, den huwbaren leeftijd bereikend, het slanke meisje een even grooten last draagt als haar moeder of tante. En ook de oude vrouwen onttrekken zich niet aan die taak. Kintil, die de Schr. niet jonger dan zestig schatte, en die op een paar maanden na overgrootmoeder was, daalde dagelijks de twee honderd voet af langs de bijna verticale helling, droog weer of regen, en het miste nooit dat ze haar kruik met water boven bracht. Ze zou er het land aan gehad hebben, op te houden water te dragen, want dat zou beteekenen, toegeven dat haar krachten faalden.

Er is in den geest van den Baliër een onderstroom van bijgeloof, aannemend dat „toegeven” zwakheid veróorzaakt en een hoogere vatbaarheid voor het gevaar ziek te worden. Want ziekte wordt opgevat als berokkend door kwaad aardige machten, die overal loeren, klaar om het lichaam binnen te dringen van een ieder wiens kracht en reinheid, zoo fysiek als geestelijk, voor het oogenblik onder het gewone peil zijn, in de minderheid gebracht door het part zwakheid en onreinheid, dat het deel is van ieder menschelijk wezen. Daarvandaan ook, dat iemand, die te lijden gehad heeft van een strenge beproeving, niet wordt ontzien en vertroeteld, doch aangespoord om zich op te heffen en te doen alsof hem niets is gebeurd. Vrouwen die zoojuist het leven hebben geschonken aan een kind dalen af naar de rivier voor een bad zoodra de drie dagen van afzondering binnenshuis voorbij zijn. En deze afzondering, gedurende de periode van „onreinheid” volgend op de baring, wil evengoed het dorp vrijwaren voor besmetting door moeder en kind, als laatstgenoemden beschermen tegen de aanslagen van booze geesten, waar ze in die dagen bijzonder vatbaar voor

zijn. Rantoen ging, zoo gauw ze kon loopen, na een afmattenden aanval van koorts het pad af voor een bad, en ze trachtte haar waterkruik naar boven te dragen, hoewel er voor de huishouding ruimschoots genoeg was. Waarschijnlijk was het deze nuttelooze inspanning die haar een recidief kostte; ze viel neer langs den weg, klauterde vervolgens met haar leeg kruik naar boven en moest daarna verscheiden dagen het bed houden. Maar het verlangen naar het dagelijksch bad is bij de Baliërs die in de heete streken wonen zoo sterk, dat zij liever groot gevaar loopen, dan er afstand van te doen. „Als ik maar mijn bad krijg, zal ik mij lekker voelen”, redeneert de Baliër, ook als hij ziek is. En Rantoen dacht ongetwijfeld dat ze gauwer op krachten zou komen als ze de kruik met water naar boven droeg.

Nog bij twee andere gelegenheden was Schr. getuige van diezelfde weigerachtigheid om zwakte te erkennen en den ongestelde te sparen. Een jongen bezwijmde en bleef een uur en twintig minuten lang buiten kennis. Zijn familie toonde zich zeer bezorgd en spande zich zonder ophouden in om hem bij te brengen. Ze bliezen hem in zijn ooren en oogen, wreven zijn handen en voeten, haalden arak en scherpe peper om hem in zijn neus te stoppen. Maar toen hij tenslotte bij bewustzijn kwam, stonden ze er op, dat hij naar huis zou loopen, een afstand van een halve paal of meer, en veroorloofden evenmin dat hij werd gedragen als dat hij in een vreemd huis bleef. Het was het best voor hem naar huis te loopen alsof er niets was gebeurd. — Den anderen keer werd er een vrouw gevonden op een veld, bewusteloos met een bijlslag aan haar hoofd. Maar toen zij bijgebracht was en haar wond was verzorgd, werd ze gedwongen de honderd ellen naar haar huis te loopen, ofschoon ze een nietig ding was en haar man, of ieder van de tegenwoordigen haar gemakkelijk kon hebben gedragen. Ze steunden haar onder haar armen, en, thuis gekomen, werd ze op haar bamboe bank getild. Maar ze mocht, onverschillig hoe zwak ook, niet naar haar huis gedragen worden als een lijk. —

De kwestie der oriëntatie van zijn positie in de ruimte, is voor den Baliër dáárom van zulk een groot belang, omdat hij zich voortdurend in hooge mate rekenschap geeft van zijn verband met de hem omringende wereld. Den mensch betamen drie onderscheiden lichaamsstaten: Overeind (dus staande of gaande), zittend (of hurkend), en liggend (het woord voor liggen en slapen is hetzelfde). Zelfs kinderen ziet men nooit op hun hoofd staan, noch een rad slaan. De Baliërs vinden

iets bedenkelijks aan de omgedraaide positie, met het hoofd waar de voeten behóóren te zijn, en één van de bekendste demonen, in de astrologische kalenders geschilderd, staat op zijn handen en heet Kalā Soengsang: Demon Onderste-boven. Kleine kinderen ziet men nooit kruipen; ze worden gedragen tot ze oud genoeg zijn om op twee voeten te staan. Alleen dieren loopen er op vier. Vallen is een ongelukkig teeken, een voortteeken dat het tot erger kan komen door den invloed der euvele machten, die aan het veroorzaken van dien onschuldigen val hun kracht beproefd hebben. Toen één van het bediendenpersoneel bij Schr. een arm had gebroken, scheen iedereen eigenlijk meer bezorgd over het feit van het vallen, dan over het opgelopen letsel. Ze zeiden, dat er al verscheidenen onder hen gevallen waren, dat de zaak nu al erger begon te worden, en dat de plaats van onheil gereinigd moest worden door een groote metjaroe-ceremonie om de demonen en kwade geesten te verdrijven, die aan het onbeschaamder worden waren.

Als om de één of andere reden het gevoel voor de windstreekrichting tijdelijk buiten werking, hij dus, wat dat betreft „buiten westen”, zijn „tramontane” kwijt is, voelt de Baliër zich niet slechts onbehagelijk maar geheel buiten staat tot actie. De Schr. had eens een kleinen jongen van acht jaar naar een verafgelegen dorp gestuurd om daar te leeren dansen, inwonende bij zijn leermeester. Op de autorit daarheen, verloor hij zijn besef van de richting. Toen ze hem drie dagen later opzocht, was hij nog niet met leeren begonnen, want zijn hoofd liep in letterlijken zin nog om, het draaide hem nog. „Hoe kan ik hem nu zeggen, dat hij zich naar het Oosten wenden moet, terwijl hij „paling” is?”, vroeg zijn leermeester. Hij werd naar huis teruggebracht, en op bekend terrein gekomen, kwam hij tot zichzelf. Verscheiden dagen later ging hij weer naar het huis van den dansmeester, zorgvuldig lettende op iederen draai in den weg. Maar het hielp niet: hij raakte wéér „paling”. Hij werd benauwd en kon eten noch slapen. Dat duurde tot iemand op het denkbeeld kwam en hem mee nam naar buiten het dorp, zoodat hij den Goenoeng Agoeng, den hoogsten berg kon zien, in het Noorden. Op het eigenst oogenblik was hij genezen en bleef dat, zoolang hij daar woonde, en maakte in die zes weken groote vorderingen in het dansen.

Deze oriëntatie in de ruimte leeren de kinderen zeer vroeg aan. De woorden „kadjä”, „kelod”, enz. hoort men vaak in het gesnap van peuters van vier of vijf.

Ieder Baliër slaapt met zijn hoofd of naar de-bergen, of naar het Oosten; hij gaat zelfs

geen oogenblik liggen in de omgekeerde richting: de voeten zijn onrein en mogen niet de plaats van het hoofd innemen. Omgekeerd liggen zou zijn „liggen als een doode”, — ofschoon de dooden in Zuid-Bali niet factisch met het hoofd naar het Zuiden worden begraven; maar de bedoeling van het gezegde is, dat alleen een doode, die er niets aan kan doen, in zoo'n bedenkelijk verkeerde positie liggen kan.

Wat de maatschappelijke positie betreft, van hun ouders leeren de kinderen al vroeg, welk „niveau” hun bij formeele bijeenkomsten betaamt. De paviljoens op een Balisch erf hebben steenen voetstukken, van twee tot vier voeten hoog. De slaappleatsen, gemaakt van bamboe, zijn bevestigd tusschen de pijlers die het dak dragen. Deze slaapbanken kunnen weer van hoogte verschillen. Bovendien kan men zoowel op de leemen vloer van zoo'n platform, als op de bank zelf zitten. Zoo ontstaat er een hiërarchie van zitplaatsen, gemakkelijk overzienbaar daar de paviljoens geen wanden hebben.

Is men met familie onder elkaar, dan wordt er niet bijzonder gelet op die ordening der niveau's. Een klein meisje hoeft niet uit te kijken of ze toevallig hooger gaat zitten dan haar grootvader. Maar komt er een gast, speciaal een van hoogere kaste dan de gastheer, dan eischt de beleefdheid hem de hoogste plaats te geven. Bij een door Schr. bijgewoond huwelijk van een adellijk jongmensch, oomzegger van den Radja (Regent) van het district, werden de regels aangaande de zetels van de gasten angstvallig in het oog gehouden. De Hooge Priesters zaten op de vloer van het hoogste paviljoen. In een paviljoen daar dicht bij zaten de mannen van rang, en in een paviljoen aan den anderen kant van den hof i.q., weer wat lager, zaten de vrouwelijke verwanten, eveneens van adel. Er waren enkele stoelen ter beschikking gesteld van gasten van het „moderne” type, maar daar gingen geen lieden van ondergeschikte positie op zitten, en ook op die stoelen zat men lager dan het niveau waarop de Hooge Priesters, de beenen onder zich gekruist op de vloer van hun paviljoen zaten. Bedienden en gevolg, lieden van lage kaste, kwamen en gingen. Voor hen waren er in een achterhof paviljoens beschikbaar, waar ze eventueel hun deel van het feest genoten; maar wanneer één van hen in de eerehof wilde zitten, mocht dat, mits hij, na zijn sembah gemaakt te hebben, ergens op den grond hurkte. Toen alle gasten er waren, verscheen de Radja, liep den hof over, besteeg de trappen van het paviljoen der Priesters en ging met gekruiste beenen op de bamboe slaapbank zitten, die het hoogste niveau binnen den hof vormde.—

Jongelieden worden vrij vroeg verantwoordelijk geacht. Een jongen van vijftien, tot Schr.'s personeel hoorend, maakte zich schuldig aan lompheden of ondeugendheden als het breken van een bord bij het afwasschen, of hij ging er kalm vandoor met een halve pot vol jam. Zijn volwassen landgenooten vonden zijn jeugd géén excuus. „Bij ons”, zeiden ze, „is zoo'n jongen al gróót. Hij hoort zich niet te gedragen als een klein kind!”

Héél merkbaar was de verandering die plaats greep, toen ze den kindertijd te boven raakte, bij Tjamploen, een begaafd klein danseresje. Toen de Schr. haar pas leerde kennen een mager, gespierd kind van elf of twaalf, met een borst die net het eerste begin van tepelvorming toonde. Op dien leeftijd was ze een kleine duivel, nerveus en vol leven, altijd rondspankerend, voortdurend uit op een grap of katekwaad. Met haar sterk mimisch talent maakte ze zich vroolijk over iedereen en alles, en kon in hevige lachbuien uitbarsten over haar eigen grappen, haar schrale lichaam achterover en voorover buigend, zich op de dijen pletsend, of wie maar toevallig in de buurt stond op den schouder slaande. Twee jaren later was ze lang geworden en haar borsten hadden zich gerond. Ze was niet meer geschikt om te dansen in de groep der drie kleine lègong's van haar dorp, hoewel het in hooge mate háár talent was, dat die groep beroemd had gemaakt en veel gevraagd bij gelegenheid van feesten in het heele district. Tjamploen oefende toen een nieuw stel danseresjes voor haar dorp van zes jaar oud. Daarop werd ze door verschillende dorpen binnen een kring van tien of vijftien paal uitgenoodigd om hun danseressen te oefenen. Zoo werd het feit van groot worden haar met kracht ingescherpt door de verandering in haar maatschappelijke functie. Ze begon zich waardig te gedragen, met gevoel voor decorum, was zorgvuldig in het gaan zitten, met beide beenen naar één zijde (volgens vrouwentrant), inplaats van maar ergens neer te vallen, te wachten met spreken tot ze werd aangesproken, haar gezicht in een constante plooi van bezadigdheid te houden. Aldus manieren leerend, verloor ze een groot deel van de levendige, frissche charme harer persoonlijkheid. Maar terwijl ze zoo haar wilde haren kwijt raakte, kreeg ze een nieuwe charme, die van rijpende en bevallige vrouwelijkheid. Toen er nog een jaar voorbij, en zij dus ongeveer veertien of vijftien was, zag Schr. haar weer dansen, vóórdoende aan een nieuwe leerling. De reserve in haar houding was haar intusschen natuurlijk geworden, en die verandering weerspiegelde zich op een wonderlijke manier in haar dans. Ze volbracht den dans, waar ze als

kind zoo in had uitgeblonken, zonder de geringste afwijking in de traditioneele bewegingen, houdingen en passen, die ze altijd had gebezigd; en toch had de dans een ander aroom gekregen. Inplaats van het taaie, kleine, elektrische lichaam, met de stokkige armen in scherpe hoeken gebogen, het pulseeren der muziek accentueerende, met de vingers trillende in de klassieke handhoudingen, met het kleine hoofd, stijf op een starren hals, met voeten die vol van gespannen nauwkeurigheid de vibrante muziek scandeerden, inplaats van deze op een pop lijkende, gestyleerde gedaante, was hier een vrouw, met geronde armen, met klassiek volmaakte handen, met op haar gezicht een rustige, bijna schoone onexpressiviteit, bezadigd voort bewegend, of met makkelijke bevalligheid opzij uit glijdend, wier welvingen de bedóélde hoekigheden der houdingen verzàchtten. Deze lenige prestatie van een volleerd, nu tot rijpheid gekomen danseres, had een eigen schoonheid. Maar het was geen lègongdans zoo als die hóórt te zijn. Wie dit zag, moest den Baliërs gelijk geven, dat alleen kinderen lègong kunnen dansen. Want het zijn juist de bevalligheid en vrouwelijkheid van een groot meisje, die een storend element mengen in dezen dans, essentieel geslachteloos, onpersoonlijk als deze is, met de pure scherpte zijner stylisatie.

Tjamploen lacht nog altijd, en maakt nog grappen, en haar oogen vonken van vroolijkheid. Maar haar rol is veranderd van die van een begaafd kind in die van een maagdelijke huwbare, wier gedrag haar zedigheid en reserve doet uitkomen, eigenschappen, geschikt om een begeerenswaardigen echtgenoot aan te lokken.

De Schr. vindt de Balische samenleving een merkwaardig bewijs, in hoe hooge mate de maatschappelijke groep, tot welke een enkeling behoort, het model kan determineeren, waaraan moet worden beantwoord, en met welk een rhythmische en ongedwongen gemakkelijke de individuen, gegeven zulke wetten, de hun opgelegde taak blijkbaar vol zelfvoldoening kunnen vervullen, als, door die ordening, er geen vraagstuk onopgelost blijft.

Maar er zijn toch, ook op Bali, omstandigheden waarin bepáalde individuen het onmogelijk vinden zich te schikken, en verwarring of misverstanden het gevolg zijn. Sommige temperamenten kunnen zich bijvoorbeeld niet in de nationale gewoonte van onderworpen gehoorzaamheid tegenover de door de traditie hooger geplaatsten schikken. Vrouwen met een licht opstuivend karakter loopen dan weg van hun man, hun toevlucht zoekend bij hun eigen familie en weigeren terug te komen, of ze gaan er vandoor met een minnaar.

En Schr. heeft een kleinen jongen gekend, van een jaar of acht, die haar het verhaal deed van zijn verzet tegen z'n vader, toen hij nog een of twee jaar jonger was. „Mijn vader”, zoo vertelde hij, „sloeg mijn moeder al te hard, en ik maakte mij daar vreeselijk boos om. Toen sloeg mijn vader mij ook erg hard. Ik liep hem na toen hij het huis uit ging naar de sawah om te werken. Ik nam geld uit de zak van zijn jasje, dat hij aan den rand van het veld had neergelegd. Ik liep weg en kwam een maand niet thuis. Van het geld kocht ik eten op de markt en bleef den heelen dag op de sawah's. Mijn vader en mijn moeder zag ik nooit. 's Nachts ging ik naar mijn „andere vaders” (ooms) en sliep daar bij de kinderen. Mijn vader en moeder wisten niet waar ik was. Toen op een dag zag mijn moeder me. Ze hilde en vroeg me naar huis te komen. Mijn vader deed niets en zei niets.” — Daar de vader hem bij zijn terugkeer niet sloeg schijnt bij deze gelegenheid het kind te hebben gezegevierd over den man.

Een andere opstandige of afgedwaalde was Madé, de chauffeur. Deze is niet zoo zeer in verzet gekomen tegen het ouderlijk gezag als tegen de voorschriften der overlevering. Een jongmensch met een impulsief humeur, en met manieren, ongewoon nerveus en levendig. Vlug met lachen en vlug met boosworden, uiterst handig als het werk hem interesseert, maar lui en volstrekt onbetrouwbaar voor al het overige. In een klein gehucht, mijlen ver van den grooten weg geboren, maakte hij al als jongen uit, dat hij chauffeur wou worden. Hij ging weg van zijn boerenouders en trok naar familie in de stad. Daar kwam hij op school en leerde er Maleisch en begon van grootere jongens het gekozen vak af te kijken. Hij deed dienst als leerjongen, hun lessen betalend door het vuile werk te doen voor hen. Toen hij er genoeg van wist, was het zijn beurt om een baantje als chauffeur te zoeken, en te trouwen. Maar hoewel hij een handig rijder en motormonteur is, heeft hij in zijn baantje toch niet veel succès. Want dezelfde eigenschappen, die maakten, dat hij zijn omgeving en het boerenwerk waar hij toe geboren was, verliet, staan hem in den weg om het ver te brengen als chauffeur. Hij vertikt het, bevelen uit te voeren die hem niet bevallen. Hij heeft voor niets van zijn werk geduld, dat niet met zijn machine heeft te maken. Hij zal bijvoorbeeld onvermoeibaar honderden mijlen ver rijden en opgewekt en met toewijding alles wat noodig is doen bij een panne onderweg. Maar als iemand hem na een korten rit vraagt een pakje uit de auto te halen, roept hij een ander om dat

voor hem te doen, — iets volstrekt ongebruikelijks bij een Baliër die niet van kaste is. Want die vragen heel ongaarne hun gelijken om een dienst. Wat óók al een heel ongewone eigenschap is: zijn afkeer van leeg zitten, iets dat de Baliërs over het algemeen juist zoo goed kunnen; zonder zich te vervelen uren lang wachtend tot er iets gebeurt. Ze schijnen dat plezierig te vinden, dommelen ook vaak in. Maar dezen Madé kon men voor geen tien minuten met zijn wagen alleen laten, of hij ging op eigen gelegenheid op expeditie, om klappers in te slaan, of om te flirten met een of ander aardig meisje in een marktstalletje. Hij nam standjes van zijn meesters slecht op, of impertinent uitvallend, of een boos en bokkig gezicht trekkend. Om zijn kuren en zijn niet opvolgen van uitdrukkelijke bevelen te verheimelijken, begon hij nog te liegen ook. En dit alles maakte dat hij toch maar een matig chauffeur was en herhaaldelijk zijn baantje verloor, onverschillig of hij werkte bij Europeesche, of bij Chineesche of Arabische autobezitters. Hij geeft zijn geld gemakkelijk uit, want hij is ijdel op zijn kleeren en legt het er op toe, te imponeeren met wat hij koopt. Hij is zóó kwijt wat hij verdiend heeft en zal vermoedelijk nooit genóég op zij leggen om, zooals veel van deze jongelui doen, zelf een tweedehandsch auto te koopen.

Het is merkwaardig, dat deze al wel bijzonder slecht aangepaste Baliër éven min thuis is in zijn nieuwe, als in zijn oude omgeving. Hij maakt veel vrienden, maar even veel vijanden onder de Baliërs. Mannen en vrouwen zijn gevoelig voor zijn spontane innemendheid, zijn levendigheid en vroolijkheid als kameraad. Maar in die vriendschappelijke relaties raakt hij altijd weer in moeilijkheden, doordat hij zich niet houdt aan de regels van het spel.

Juist zulk een afwijkend individu met zijn uitzonderlijke neiging tot ontsporingen, doet te meer de kracht en de waarde der traditie beseffen.

Hoe welgemanierd, evenwichtig en ongedwongen is de wijze waarop de normale Baliër er aan gehoorzaamt. De kinderen huilen niet, de jongens vechten niet, de jonge meisjes gedragen zich welgevoeglijk, de oude mannen bevelen met waardigheid. Ieder volbrengt zijn aangewezen taak met respect voor zijn gelijken en meerderen, en zachtheid en kiesheid jegens zijn minderen. De menschen houden zich, blijkbaar zonder moeite, aan de wetten, die de groote en kleine daden van hun leven regelen. De materiele levensomstandigheden eeuwenlang onveranderd gebleven zijnde, konden die wetten zich ontwikkelen en getoetst en gekeurd worden gedurende een lange pe-

riode, tot er een rechtssysteem was geschapen, in hooge mate passend voor het volk, dat het beheerscht. En zoo valt het het kind gemakkelijk, de voetstappen der ouders te drukken, voorgeteekend door het gezag der traditie, en is ieder bevreesd de wetten te overtreden, die, naar de ondervinding leert, aanvaardbaar zijn gebleken voor de immer-tegenwoordige Goden en geesten. Feitelijk valt er voor het kind in het geheel niet te kiesen. Het heeft slechts te gehoorzamen aan de voorschriften der traditie om een volwassen mensch te worden, die op een gelukkige manier aangepast is aan een leven, dat het zijne is. En wanneer het kind een meisje is, begint ze al heel vroeg te voelen, dat haar rol verschilt van die van een jongen. De vrouwen aanvaarden zonder wrok hun minderheid ten opzichte van den man. Het is nu eenmaal zoo, dat hun zijn op een ander niveau ligt, dan dat van de mannen. In een maatschappij, zoo veel verschillende lagen tellende, van ouderdom in de familie, van rang en betrekkelijkerijkdom tusschen de families onderling, voelt men de lagere plaats der vrouwen niet als iets hards. Dit systeem van onderscheiden niveau's werkt zonder wrijving, en alle individuen, die er zich aan onderwerpen, schijnen gelukkig. Het is een deel van de totale ordening, die het leven der Baliërs in zoo hooge mate stabiel maakt.

Zelfs zorgt het Balische leven voor oogenblikken, dat de boog ontspannen wordt, de strakke regels verslappen, ja organiseert het die ontspanningen, schenkt momenten, dat individuen die daar behoefte aan hebben, haast alle regels van het decorum mogen overtreden. Dit gebeurt in tijden van ingespannen, koortsachtige massaäctie. Bij de lange en enthousiaste repetities van muzikanten, tooneelspelers en dansers, wanneer dus allen als één groep samenwerken, wordt er geen acht geslagen op verschillen in stand. De speler van adel zit gewoon tusschen zijn maatschappelijk minderen en regelt zich naar hun wil als ze meer talent hebben dan hij. — Bij gemeenschapsfeesten verzamelen zich menschen, die gewend zijn afzonderlijk te eten, tot groepen om hun deel te nemen van de ongewone spijzen en lekkernijen, welke ze hebben bereid. Weliswaar worden de verbodsbepalingen in dit geval niet geheel en al krachteloos, want al eten de leden samen, ze onderhouden zich niet met elkaar. — Bij de lijkverbrandingsplechtigheden slaan verscheiden honderden mannen alle gedragsregels, die ze anders volgen in den wind, laten hun gewone geposeerdheid heelemaal varen. Het lichaam van hun vriend, of den toren, die hem naar het crematieveld brengt, oppakkende, schreeuwen ze, zij springen, zij heffen

de armen op met dreigende gebaren, zij wervelen rond in een draaikolk van gewelddadig stampende, schoppende en verwarde ledematen, neer vallende, op hun makkers trappende, zich in slijkpoelen werpend en elkander beplensende met vreugdegehuil.

Of een groep dorpelingen, die den wil der Goden trachten uit te wichelen, raken in zinsvervoering: een jongmeisje loopen de tranen langs de wangen, een vrouw snikt hysterisch, een grijsaard beeft als in doodsstrijd, een jongeling met rollende oogen en met rond zich maaierende ledematen tracht zich brandende kolen in den mond te stoppen. — Of in een ceremonie om den Koning der Demonen, in den vorm van een groteske leeuwengedaante te wijden, klompt een groep mannen en jongens samen, schreeuwend, steigerend, met alle kracht van hun twee armen de punt van hun kris tegen hun eigen naakte borstkas drukkend. Één is er die het wapen met zijn handvat op den grond zet met de punt in de lucht, en die zijn lichaam er op werpt, de twee voeten omhoog om met alle kracht neer te komen. Onder de machtige aandrifft van massaëmotie vergeet ieder man waardig te zijn, angstvallig te zijn, bevreesd te zijn. De kleine bevreesdheden voor pijn en lichamelijk ongemak zijn voor een tijd vergeten. Wanneer de opwindung een graad van trance heeft bereikt, verkeert de Baliër in een toestand van aanmerkelijke anaesthesie en is in staat om op gloeiende kolen te dansen en zichzelf met zijn dolk te wonden, — maar zelf zeggen ze dat als de geestvervoering diep genoeg is, het vleesch weerstand biedt en er geen wond ontstaat. Maar ook zonder trance is ieder deelnemer aan de algemeene opgewondenheid vrij om de regels te breken zonder dat hij vrees of schaamte gevoelt voor zijn ongewone gedrag. Hij is vrij in het bewustzijn, dat hij een is van velen, dat de menigte in net zoo'n bewogenheid verkeert als hijzelf.

Het scheen iets noodzakelijks, deze vormen van activiteit kort te beschrijven, om het scherpe contrast waarin ze staan tot het langzame, bedaarde tempo, de rustige waardigheid en het weloverwogen evenwicht der gewone bewegingen. Want bij hun dagelijkschen taak leiden de Baliërs een leven van gestadigen, geconcentreerden, bijna zwoegenden ijver, gewijd aan zwaren arbeid, die wordt verlicht door het volstreckte gebrek aan de spanning of den druk van het gevoel voor tijd, en door het rhythmische vóórtvloeiende hunner bewegingen, onderbroken door redelijke momenten van uitrusten. Maar dit bestaan, zou, zoo zeggen ze zelf, suf en somber worden zonder feesten en gedenkdagen, en op die momenten barst het heele volk danook uit in een tumult van echten

jool, zich allen tegenlijk uitdosschende; ze nemen met enthousiasme deel aan de ingewikkelde bereiding der offergaven en versiering der tempels, zij genieten ten zeerste van de uitvoeringen van dansen, drama's en muziek, voorgeschreven door den godsdienst.

Het is karakteristiek, dat het publiek dezer voorstellingen er evenveel genot in schept als de uitvoerders. Hun eigen kunsten voldoen hun volkomen, zijn een vervulling in het leven van dit volk, dat ze tot ontwikkeling heeft gebracht. Bij zulke feestelijkheden raakt iemand zelf onder den indruk van de vroolijkheid en de blijdschap die den Baliër schijnt mee te slepen. En juist bij gelegenheid van die vroolijkheid barsten de momenten van wilde dolheid los, die den enkeling een noodzakelijke vrijheid gunnen. Slechts door zulke georganiseerde afwijkingen van het gewone tempo, wordt het dien enkeling mogelijk, op ieder ander tijdstip zich te plooiën naar onverwrikbare gedragsregels, gelijk dat van hem wordt verwacht. En zoo dienen béide aspecten, de rustige, losse en vredige loop van het individueele leven, en de hevige en onberekenbare opwindung van de groepsactiviteit, erkend te worden als éven kenmerkend voor de geaardheid van den Baliër.

Er moet hier tenslotte nogmaals de nadruk op worden gelegd, dat de vaste regels voor zijn gedrag, de verplichting, in zijn dagelijksch leven een juist evenwicht te bewaren en aldoor zijn positie in samenleving en wereld zuiver te handhaven, voor den Baliër volstreckt geen inspanning of gespannenheid met zich brengen. Dat blijkt immers duidelijk uit de losheid en het gemak van zijn houding. Die regels schijnen voor hem juist een vereenvoudiging des levens te beduiden. Want het Balische leven is in twee fasen gedeeld, die precies andersom tegenover elkaar staan dan die van den modernen stedeling in onze Westersche wereld. De Baliër werkt ontspannen, en zijn vermáák beteekent voor hem een sterken prikkel. Onze stadsbewoner werkt onder de spanning van hevige prikkels en hij zoekt ontspanning als vermaak. En men stelle zich laatstgenoemde voor, met tien of vijftien van zijn naaste familieleden in één binnenhof, alleen verdeeld over paviljoens zonder muren. Of genoeg schepend in tooneelvertooningen van acht of negen uur lang, opeengepakt als bij ons alleen in een overvulde ondergrondsche spoorcoupé. Maar voor een Baliër zijn die dingen, door het gebrek aan spanningen of overspanningen in zijn binnenste, iets heel gewoons. En zoo kan hij ook lange tijden wachten zonder ongeduld te toonen, en bedaar een verijdeling zijner plannen aanvaarden, en alleen maar zeggen: „Het is niet gebeurd”.

Gewezen moge er op worden, dat het boerenleven, heilzame lichaamsinspanning eischende, en het noodige voedsel direct voortbrengend, zoodat niemand daaromtrent zorgen heeft, bijdraagt tot de geestelijke rust van dit volk. De kinderen zijn omringd van liefde en men laat hen al heel vroeg deelnemen aan het werk van het gezin. Ze groeien dus op in het gevoel van bemind en nuttig te zijn, wat den mensch een gewaarwording van veiligheid geeft. De onwrikbaarheid van de wetten voor de oriëntatie, de houding, de gelaatsuitdrukking, het spreken en alles, ontheffen den enkeling van iedere verantwoordelijkheid, zolang hij ze volgt. En daar ze tot gewoonte geworden zijn, volgt hij ze zonder inspanning of denken. En voor het overige heeft hij geen andere zorgen dan specifieke rampen, die altijd geschieden kunnen, maar die hij beschouwt als onmogelijk door hem te beïnvloeden.

Ziekte, overstroming en hongersnood zijn teekenen van den toorn der Goden, en van een tijdelijke overheersching der machten van het kwaad. Zijn godsdienstige voorstellingen maken de oorzaak duidelijk, en verschaffen ook de remedie. Offergaven moeten worden aangeboden, reinigings- en huldigingsplechtigheden gevierd, ter bevrediging der demonen en ter eere van de Goden.

Het moge ons voorkomen, dat de Baliër in een eeuwigdurende vrees voor demonen en kwade geesten leeft, deze drukt feitelijk niet hard op zijn geest, want de middelen zijn bekend en verplicht. Hij heeft, zelfs in gevallen van ernstige verstoringen van de adat, die het heele dorp onrein maken, (de geboorte van heillooze tweelingen, bloedschande), evenmin een decisie te kiezen als in andere levensomstandigheden, maar alleen de regels te handhaven van de orde, door hem en zijn gemeenschap beschouwd als vaststaande en beproefd.

Voor een oordeel over — de passendheid en begeerenswaardigheid van zulk een ordening hebben wij voldoende getuigenis aan den stijl der gedragingen van de Baliërs, zooals die zich aan ons voordoet. In hun evenwichtige, keurig gepaste, en wezenlijk ongedwongen gedrag den draad vindende, die ons hun gelukkig temperament verklaren kan, moeten we wel tot het besluit komen, dat een statisch traditioneele cultuur als de hunne, alle vraagstukken oplossend, alle handelingen voorschrijvend, een begeerenswaardige achtergrond is, waartegen welgebalanceerde persoonlijkheden kunnen worden opgekweekt.

\*  
\* \*

## Modern Music.

Van den echtgenoot der schrijfster, die ons hierboven zoo leerzaam heeft beziggehouden, van COLIN MCPHEE, — den lezers van „Djawa” welbekend door zijn groote verhandeling „The Balinese Wajang Koelit and its Music” (XVI, blz. 1) — worde hier thans een klein opstel „The „Absolute” Music of Bali” geresummeerd, te vinden in No. 4 van Vol. XII (1935) van bovengenoemd Amerikaansch muziektijdschrift.

Deze Westersche, Canadeesche, geleerde en kunstenaar acht Bali een eiland der gelukzaligheid (isle joyeuse), met zijn muziek en dans, die niet slechts bemind zijn bij eenieder, maar ook een allerbelangrijkste rol spelen in het volksleven. Wat den Westerschen musicus vooral afgunst inboezemt, dat is juist de gezonde reden van bestaan, die de Balische muziek vindt in de Balische samenleving. De musici, muzikanten, vormen een organisch onderdeel der groep waar ze toe hooren, passend tusschen grofsmeden en goudsmiden, bouwmeesters en schrijvers, dansers en tooneelspelers als leden van de dorpseenheid. Bescheiden en zonder aanmatiging zijn ze niettemin werkelijk trotsch op hun kunst. En toch is die kunst zoo onpersoonlijk van wezen, dat zij den componist als onderscheiden persoonlijkheid uitschakelt.

Hoe de Westersche musicus reageert op een langdurig contact met een muziek, die in wezen zóó zeer verschilt van zijn eigene? Welken invloed zij op hem uitoefent? De Schr. heeft dien invloed vier jaren lang onafgebroken ondergaan, d.w.z. afgezien van korte uitstappen naar Java, Siam, China en Japan, waar de muziek in principe op dezelfde manier wordt opgevat als op Bali, namelijk als iets abstracts en anoniems. Schr. hoopt, dat die aanraking de opvattingen van den Westerling niet slechts gewijzigd maar ook ruimer en zuiverder hebben gemaakt. Men leert de muziek steeds duidelijker verstaan als een verschijnsel van klank, en niet van spráák, ontsproten aan een spontanen en fysieken rhythmischen drang, en niet een middel tot onbelemmerde zelf-uiting.

In haar hart is de Balische muziek statisch, en de onze dynamisch, immers gewoonlijk de uitdrukking van een conflict, een crisis. In haar belichaming is de Balische muziek juist uiterst dynamisch, terwijl, gek genoeg, veel van de onze, vooral van de 19de-eeuwsche, bij háár vergeleken een zekere gezwollenheid en lethargischheid vertoont. Immers is de phraseering van onze muziek in-wezen declamatorisch en klinken onze orkesten zwaar en onveerkrachtig. Er mag waarlijk wel eens een

stroom van versche lucht worden geleid door onze concertzalen!

In welke mate, en op wat voor manier, de Westersche componist daartoe gebruik kan maken van zulke z.g. primitieve muziek is een vraag voor ieders artistieke geweten. Maar voorzichtigheid blijft geboden. Men heeft zich nooit precies het verschil tot bewustzijn gebracht, tusschen de namaaksels („pastiche”), en de scheppende werken waarin uitheemsch materiaal dermate door den componist zich éigen gemaakt is, dat het werkelijk deel zijner geestelijke uitrusting is geworden. Balische muzikalelementen lijken voor een dergelijke herschepping zeker niet ongeschikt, daar er aan de Balische muziek zoo weinig van het vaag exotisch muzikaal mysticisme is, dat men zich, denkende aan Oostersche muziek, gemeenlijk voorstelt. De Balische muziek heeft in haar elementen, speciaal in haar rhythmiek, juist iets wonderlijk rationeels.

Ze zit ongelooflijk vol syncopische bestanddeelen. De eindelooze variatie en de ontelbare complicaties daarvan zijn een treffend bewijs voor de eeuwige levenskracht van de vierkwarts-maat, waar alle Balische, en zooveel andere Oostersche muziek op berusten.

Schr. geeft hier ook nu weer merkwaardige voorbeelden van. B.v. dat door syncopisch verschoven kleine accenten, resp. door níet op de vannature wat „zwaardere” momenten vallende, längere noten tusschen de gewone korte in, een hééle passage metrisch verschoven komt te liggen. Maar aan het eind, op de slótnoot van de phrase, wordt de juiste ligging van het zwaartepunt zorgvuldig hersteld. [En, we zouden haast zeggen met ironische nadrukkelijkheid, geconstatéérd! Inderdád!: (2, 1) plus (2, 1, 1) plus (2, 1, 1) plus (1, 1, 1, 1) plus (2, 1, 1) plus (2, 1, 1) plus (2, 1, 1) plus (1, 1, 1, 1<sup>1/2</sup>, 1/2) plus (16), het is 48! Dat sluit als een bus. En vooral die punteering is bizònder goed! B. B.]

Een gangbare listigheid is ook, de verleningsaccenten zoo te verdeelen, dat heele passages klinken als bestaande uit vijf zestien-den lange onderdeelen:  $9 \times (2, 1, 2) + 1 \times (2, 1) = 48$ . [En het kwadratische kader is gehandhaafd!]

Maar om terug te komen op de vraag van kunst en samenleving. De talloze godsdienstige en huiselijke handelingen van ritueelen aard, en de groote afwisseling van onderscheiden dansen en dramatische-vertooningen brengen een aantal verschillende soorten van muziek en van instrumentcombinaties met zich. Daar zijn de huiselijke plechtigheden als tandenvijlen, huwelijken, lijkverbrandingen, de godsdienstige als tempeljaardagen, het naar zee

dragen der Goden, de reiniging van het dorp van vloek of onheil. Zoo is het geen uitzondering, dat een groot dorp wel vijf en twintig of dertig gamelan's bezit, ieder van tien tot dertig instrumenten tellende. (Maar het kan wel zijn, dat er geen spelers zijn voor al die orkesten, want er raken vaak vereenigingen uit elkaar, en dan worden de instrumenten opgeborgen tot er een nieuwe is gevormd.) Zoo ziet men, hoe vol dit kleine eiland, maar toch met een millioen inwoners, is van muziek.

Dat in de Balische muziek de componist, als enkeling, die zijn innerlijk tracht uit te spreken, ontbréékt, zal men beter begrijpen, wanneer men zich een voorstelling vormt van de geaardheid der Balische kunst en van haar geleidelijke ontwikkeling in den loop der tijden. De beeldhouwkunst in de tempels stelt tafereelen voor uit de oude mythologie. Met de eeuwen wisselt alleen stijl en manier van bewerking. Zoo gaat het ook in de muziek. De traditioneele melodieën en formules blijven bewaard, maar worden door de elkander opvolgende generaties van goeroe's (onderwijzers) op een nieuwe manier behandeld, zoodat die goeroe's de plaats van componisten innemen. Tegenwoordig overheerscht, vooral in de wereldlijke muziek, de neiging de oude composities in stukken te breken en die fragmenten of episoden ervan aan-één te lasschen tot nieuwe werken, die, al ontbreekt hun dan de éénheid der oude muziek, gloeien van jong leven en levenskracht. Alleen de meest gewijde en ceremoniële muziek blijft statisch en archaisch, — in scherp contrast tot de uiterst kleurrijke en energieke moderne techniek. Men mag dus zeggen, dat in Bali muziek niet nieuw gecomponeerd doch hêrrangschikt wordt, en zij dus eeuwig afwisselende variaties vormt op melodieformules wier bronnen lang zijn vergeten.

Dat die muziek vóór alles „gebruiks”kunst is, maakt niet alleen, dat er geen plaats in is voor „componisten”, maar bevordert ook een eigenaardige opvatting omtrent die kunst, ver verwijderd van onze opvattingen; dat muziek n.l. niet iets is om naarte luisteren terwille van haar zelf. Men mag er op loopen, of dansen, of er zich door in een trance laten brengen. Maar iets persoonlijks, of iets dat een emotie inhoudt, dat zal ze nooit worden.

Bij een ceremonie is haar aanwezigheid iets even noodzakelijks als wierook, bloemen en offers. De feestelijke noot, die zij aan de plechtigheid bijzet mag zelfs dissonant en verward klinken, want vaak zijn er wel vier of meer typen van gamelan's binnen de muren van een tempel verzameld, — ieder met zijn eigen idioom van instrumenten en muziek, —

om bij den climax van het ritueel alle tegelijk te weerklinken, met een barbaarsche schittering van botsende tonaliteiten. Wat er geeischt wordt gedurende zekeren tijd, dat is eenvoudig muziek als staat, als toestand.

En zoo, in haar dubbele functie van ingrediënt der plechtigheden, en als gemakelijkheid van wereldschen aard, vormt de muziek op gelukkige wijze een noodzakelijk bestanddeel van het gemeenschapsleven. De musici zijn gewaardeerde leden van het dorpsorganisme, geen kunstenaars, artisten, maar kunsthandwerkers, artisans.

Het voorbeeld van Bali kan iemand doen verlangen naar dergelijke toestanden in zijn eigen land, met muziek die een vitalere rol speelt in het leven van het volk.

\* \* \*

### *Timboel.*

Staat het wel vast, dat opstellen, gelijk de hierboven weergegevene uit Amerikaansche tijdschriften, voor de lezers van „Djawa” niet, of slechts met veel moeite bereikbaar en toch voor hen van belang kunnen zijn, hetzelfde geldt ten aanzien van sommige hier te lande en in het Nederlandsch verschenen artikels. Zoo vonden we in jg. III, No. 13 - 19, van het boven dit paragraafje vermelde periodiek, onder den titel „*Impressies van Bali*”, de reisbrieven weer, door een der redacteurs, R. P. MR. SINGGIH, geschreven. We nemen er het volgende uit over, hier-en-daar sterk bekortende:

Een reeds lang gekoesterde wensch, die in vervulling gaat . . . Als een klein kind, vol ongeduld en verwachting, nerveus, zoo gingen wij onze woonplaats verlaten, Soerabajawaarts om ons daar in te schepen op de „Van der Wijk” naar Bali, — Bali „het wonderland” volgens het Toeristen - bureau.

Zoo is het géén wonder, de ruime en comfortabele „Van der Wijk” behoorlijk bezet te zien met „toeristen” van allerlei slag en nationaliteit. Er waren geleerden, onderwijzers, handelslieden, Duitschers, Amerikanen of Engelschen, een Franschman en natuurlijk ook Nederlanders. De meesten gaan naar Bali „to do” Bali. Tot welke oppervlakkigheid dit „doen” kan leiden, merkten wij later in het „wonderland” zelf.

De aankomst op Bali, het gezicht dat men daarbij te genieten krijgt, doet beseffen, dat men een land nadert van geweldige vulkanen. In de verte verheffen zich machtige gebergten, bergtoppen omkransd door grauwe wolken. Boelèlèng zelf wordt vriendelijk beschenen door

de ochtendzon. Tegen het berglandschap teekent zich een leelijke plumpe boogbrug af, in het geheel niet passend bij de omgeving.

Boelèlèng en Singaradja gaven nog niet veel echt Balisch te zien. Wij reden door naar Zuid-Bali, naar Dèn Pasar, door de Balineezers zelf Badoeng genoemd. Deze rit is van een overrompelende geweldigheid. Men wordt onophoudelijk alshetware besprongen door buitengewoon schoone panorama's: bergen, dalen, rijstvelden, diepe kloven, hooge, hemelreikende vulkanen, van een kleurrijkheid, te overweldigend om te kunnen weergeven. —

Zulke schoone landschappen stemmen blijkbaar de menschen van dit eiland tot ootmoed. Dat de dienst der Goden hier ernstig betracht wordt, daarvan getuigen de vele poera's. De rustige beweging van het volk bewijst dat hun gemoed nog niet zeer beroerd is door zorgen. Vriendelijk tevreden gezichten, zingende levenslust. Bali schijnt een rustige oase te midden van de wereldwijde chaos van roerigheid die onze aardbol te zien geeft. Gods majestueuze natuur heeft blijkbaar het Balische gemoed doordrongen van de kleinheid der verwaten menscheid. Leven en dood worden vol vertrouwen overgelaten aan de beschikkingen der Goden.

Kintamani met pasanggrahan, is zeer hoog gelegen, met een klimaat minstens zoo koel als de herfst in Holland. Voor een plaats als uitspanning lijkt ons het klimaat werkelijk te kil.

Omstreeks 1 uur 's middags wordt men al belemmerd door een dikke mist. 's Nachts moet men er bij een vuurtje slapen, of onder dikke dekens. Sinds de uitbarsting van den Batoer is de bevolking vermeerderd met de vluchtelingen uit het dorp van dien naam. Kintamani is wel het hoogste bergdorp van Bali.

Even Zuidwaarts voorbij Kintamani, bij Pamelokan, zijn er langs den weg, op punten, waar men den zwarten lavastroom en het Batoermeer zien kan, pondoks gebouwd, die gelegenheid geven, even van het panorama te genieten. Ook de Indische Oceaan en Noesa Panida zijn vandaar zichtbaar.

Wij vervolgden onzen weg. Bangli, Gianjar; Tampaksiring; we trachtten op deze laatste plaats logies te krijgen in de pasanggrahan, maar tevergeefs. Doorgereden naar Badoeng; Balihotel vol, en men lichtte ons daar tegelijk maar in, dat het overal tjokvol was. Vacantie-tijd, toeristen.

Met veel moeite kregen we eindelijk onderdak in het hotelletje van een Goesti in de handelswijk, precies aan den kruisweg. Onze kamer is één-hoog gelegen, en biedt niet veel accomodatie. Enfin, we kunnen tenminste nadenken over de vliegensvlugge ervaringen van dien dag.

Men heeft ons ingelicht: het Bestuur heeft op Bali heel weinig politie en soldaten. Het voert hier een politiek van vertrouwen, het handhaaft zooveel mogelijk de aloude rechten der bevolking en de onderlinge verhouding der standen, (de juistheid van het gebruik van het woord „kasten” wordt betwijfeld). Het betracht de strengste rechtvaardigheid, streeft indonesianiseering der betrekkingen na, behandelt in het kort de Baliërs meer als gelijkwaardigen. Men tracht de algemeene koloniale fout op Bali te ontgaan. n.l. van op te treden als menschen, die apriori hooger staan dan de eigenlijke bevolking.

We hebben werkelijk niet veel politie of soldaten gezien. Het schijnt inderdaad dat de dingen hier goed loopen. De Baliërs hebben hun onafhankelijkheid nog niet lang verloren, ze bezitten nog eigen rechtspraak, de Raden van Kerta's. Hun houding is dan ook, hoewel uiterst beleefd, nog fier, fierder dan die der Javanen in den rustigen tijd dien wij nog hebben meegemaakt. Wij zouden kunnen zeggen, de Baliërs proeven nog den nasmaak van den Balischen tijd, — Djaman Bali, gelijk ze den tijd, dat ze nog onafhankelijk waren, eigenaardig genoeg noemen. Nog niet ver van hun eigen tijd af, worden ze in veel opzichten aan zich zelf overgelaten.

Op Bali, zoo wordt er gezegd, leeft nog een hoo gecultuur. Voor een vluchtig bezoeker is het niet mogelijk de waarheid van dit gezegde grondig na te gaan. Gezien de uitingen, de uiterlijke verschijnselen, lijkt het inderdaad zoo. Maar zal het Balische Volk cultureel krachtig genoeg blijken om die hooge cultuur over te dragen aan het nageslacht? Dat is toch zeker de vraag die decidéert over de cultuur van een volk. Een wijze leiding kan hierbij veel doen.

Die is, naar het schijnt zeer noodig. Wij hebben gemerkt dat reeds vele onder de jongere Baliërs niet veel meer afweten van hun cultuur en vooral haar literatuur niet verstaan.

Mooie gewoonten van het volk schijnen niet algemeen meer te worden begrepen. Van sommige plaatsen die als heilig worden beschouwd weten ze niet waarom.

Toen wij langs een dorp in het district Penebel (Tabanan) kwamen, waar de menschen langs den weg tijdelijke hutten van gevlochten bladeren hadden gebouwd met elk een balé-balé erin, konden onze begeleiders, lieden uit den hoogsten adel van Zuid-Bali, hier geen verklaring van geven. Wij lieten aan iemand uit die désa vragen, wat dat alles te beduiden had. Hij vertelde, dat er een ongeluk was gebeurd aan een lid van de désa. Iemand was namelijk in zijn slaap vermoord door een onbekende. En

nu voelden al de dorpelingen zich schuldig, een soort van gemeenschappelijk verantwoordelijkheidsgevoel dus. Daarom deden ze boete en vroegen aan de Déwa's de désa verdere „sebel's” (rampspoeden) te besparen. Ze sliepen nu 's nachts in die tijdelijke hutjes. Die boetedoening heet majasa (wellicht van het woord jasa — maken, verzorgen) en duurt 42 dagen; elders geschiedt ze op een andere manier en duurt slechts drie dagen.

Later hebben wij een der vermaarde ngabèn's meegemaakt, te Badoeng, de crematie van het stoffelijk overschot van een overledene. Het teeken, dat er iets dergelijks op til is, bestaat uit een „damar koeroeng” (gekooid licht, lampion) gehangen aan een heel hoogen bamboestam, beplakt met wit papier. Ook de damar koeroeng moet wit zijn van kleur. De versieringen mogen alleen de gele kleur vertoonen. Men gebruikt er goudpapier voor. Door die damar koeroeng bewijst de Balinees weer zijn goeden smaak en kunstzin.

Wanneer iemand gestorven is, gaat zoodra mogelijk een familielid naar de „grija” van den Pedanda. Elke familie hoort onder de „sisija”, het gezag, van een bepaalden Pedanda, naar de traditie der familie. (Het woord „grija” wordt, anders dan in het Javaansch, slechts voor het huis van een Pedanda gebruikt.) Men vraagt dien Pedanda dan, de „dewasa” (den goeden dag) voor het voorloopig begraven of voor het verbranden te bepalen: Wanneer door gebrek aan middelen de crematie niet direct kan plaats hebben, wordt het lijk n.l. eerst begraven. De begraaf- tevens crematieplaats wordt „sétra” genoemd. Is men bemiddeld genoeg om binnen niet al te langen tijd tot de verbranding van het lijk over te gaan, dan wordt dit in afwachting van dat tijdstip gebalsemd („njekeh”), opdat het niet zal vergaan en onaangenaam rieken.

Voor het begraven of balsemen wordt het lijk eerst gewasschen („pembersihan”). Ook voor dit wasschen wordt de dewasa aan den Pedanda gevraagd. Wasschen, verbranden noch begraven mag op een „pasah” (marktdag) geschieden, zelfs het vragen naar de dewasa mag niet op zoo'n dag gebeuren. Dagen, waarop men dat alles doen mag zijn: alang tegel en kadjeng. Er is n.l. markt om de drie dagen doch de pasah valt niet overal samen.

Op den voor het begraven bepaalden dag gaat de familie eerst weer naar den Pedanda om toja pangentas, (water om opweg te helpen; entas immers beduidt: iemand uit gevaren of moeilijkheden redden; de geheele uitdrukking beteekent zooveel als wij-water). Dit bestaat uit door „poedji-mantra”, gebeden en bezwe-

ringen, gewijd water, waarin gedaan zijn stukjes alang-alang, bloemen wier bloembladen nauw aaneensluiten, zoodat er geen opening tusschen is, een grassoort („roempoet lepas”), gele rijst en tjendanawater.

Het vragen om dit toja pangentas gaat gepaard met banten (offers) en verder ceremonieel. En de poedja's voor dat water zijn verschillend, naar gelang het is bestemd voor Brahmana, Ksatrija, Wesja of Soedra. Doch onze zegsman durfde ons die poedja's niet mededeelen, aangezien ze alleen mogen worden uitgesproken door Pedanda's.

Dit alles geldt alleen voor de volgelingen der Pedanda's Sjiwa, want bij de Pedanda's Boda schijnt het anders toe te gaan. Er zijn van deze laatsten echter maar weinige op Bali.

Het dragen van het lijk naar de sêtra om begraven te worden, geschiedt soms met opatjara (ceremonieel) maar dikwijls ook zonder; doch altijd komt er een fakkel (soendih), aan te pas, opdat de weg voor de ziel van den overledene belicht zij. Vóór het neer-laten in het graf wordt het lijk eerst besprenkeld met het meegebrachte toja pangentas.

Na een jaar mogen de overblijfselen van het lijk verbrand worden. Want dan is het „rijp”, zooals immers ook het kind geruimen tijd in het moederlichaam verblijven moet om geboren te kunnen worden. Toch kan de verbranding ook wel eerder plaats hebben, zoo maar vooraf het vereischte ceremonieel en de offeranden plaats vinden. De bedoelde plechtigheden heeten de opatjara Ganda Maji. Men moet daarbij „mabanten saksi” d.i. offerande brengen voor de getuigenis (bijstand) van na te noemen functionaris en poera's (heiligdommen): de „sedahan sêtra” (de begraafplaatswachter), de „pradja pati” (poera des doods) of „poera Jama” (van den God des doods), en de „poera dalem”, ook wel geheeten „poera Batari Doerga” (naar de gemalin van Batara Goeroe, die volgens den Javaanschen dalang uitgebannen werd naar de pasêtran Ganda Maji). Na deze opatjara mag het begraven lijk of de overblijfselen daarvan ook wel binnen het jaar worden verbrand.

Begraven onder het gebruik van toja pa-

ngentas wordt echter ook voldoende geacht als lijkbezorging, omdat de aarde óók vuur inhoudt, het vuur uit de aarde voortspruit, zegt de Balinees. Zoo wordt meestal gehandeld, indien de zee te ver is om de asch van het verbrande lijk te laten wegdrijven, („nganjoet”), gelijk in afgelegen bergstreken.

Werd nu een lijk begraven zonder toja pangentas, dan zou de ziel van den overledene verdwalen en een booze geest worden, déti, tonja of memedi. Want, zoo heet het, de atma (ziel) is dan niet gereinigd en verspreidt een onaangename stank. En als ze opwaarts zweeft om zich naar het verblijf der Déwa's te spoeden, dan wordt deze stank alras bemerkt door de ommeegaande Widadara's, en Widadari's die zich haasten Batara Goeroe tijding te brengen. Deze geeft den last de „pintoe oedara wesi” (de ijzeren luchtpoort die toegang verschaft tot het gebied der Déwa's) te sluiten, en de verdwaalde atma te bevelen zich te begeven naar de groote bosschen en wateren, het verblijf van tonja's, déti's, memedi's en andere booze geesten. De verstooten atma's worden dan ziekteaanbrengers voor menschen en dieren.

Men kan echter het verzuim van het niet bezigen van toja pangentas bij het begraven van een lijk herstellen door binnen een jaar alsnog het wijwater toe te dienen. Maar dit is voor de ziel toch minder goed.

Aldus de Jama-kanda (Jama-leer) naar de mededeelingen van onzen zegsman. —

Mochten toch de toeristen, toeschouwers bij de ngabèn-plechtigheden een beter denkbeeld geven van de adat hunner volken door meer eerbied te toonen voor het ceremonieel, en dit niet slechts uit het oogpunt van rariteit te bezien! Zelfs het eigen gebruik van den hoed af te nemen bij het ontmoeten van een doode, verwaarloozen ze. En hun opmerkingen als: „Wat doen die stommerds nu?!” en dergelijke dingen meer, ontsieren de plechtigheid, doch het meest den spreker zelf.

Hoe men de plechtigheid aanziet \*), kan blijken uit het volgend gesprek tusschen een kijkende dame en een dito heer: „Hoeveel zou het gekost hebben?” — „Nou twee duizend ze-

\*) Ter bevestiging moge hier, uit een correspondentie in de „Ind. Ct.” van begin 1937 nog e. e. a. verkort worden aangehaald:

Aan het strand van Sanoer, bij Dènpasar, werd dezer dagen een lijkverbranding gehouden. — Hoog op de balé pengesengan rust de doode in het getooide afbeeldsel van de heilige koe. Door liefderijke handen wordt het lichaam uit de hulsels gewikkeld, hoog, opdat niemand het zien zou dan de naaste betrekkingen, en de priester sprenkelt al zingend en biddend het wijwater over de doode, waarna een nieuw gewaad

zal worden aangelegd, het gewaad dat straks mede door de vlammen zal worden verteerd.

Een buitenlandsche gids, van Europeeschen landaard, klimt niet zonder moeite op de hooge balé waar de doode het laatste ritueel ondergaat, en wenkt, daar aangekomen, „zijn” touristen, eveneens Europeanen, onder wie dames. Hij wenkt ze, zeggend, dat ze ook moeten trachten op de balé te klimmen. Hij roept luide uit, welken kant ze moeten kiezen: „hier moet u zijn, hier stinkt het niet zoo erg!” . . . of woor- (Zie vervolg noot blz. 424.)

ker." " — „Wat zonde toch van het geld!" — „„Ja, maar wij vergooien toch ook kapitalen aan bioscopen." " — „Maar dan hebben we er tenminste pret van." — „„Denk je dan dat ze geen lol hebben?" " —

De Schr. deelt op gezag van zijn Balischen zegsman nog iets mede over de symbolische beteekenis van de „wadah" of „badé", het vehikel, waarin de doode naar de crematieplaats wordt gedragen, en dat, speciaal indien het leden van vorstenfamilies betreft, enorm hoog zijn kan.

Eigenlijk zouden zoowel de „gegoenoengan", het gedeelte onder de „balé-baléan", de plaats voor den doode, als dat erbóven, négendeelig moeten zijn:

Het goede getal van de gegoeoengan is negen, men spreekt dan van goenoeng sija, en ook dat van de toempak's (dakjes) moest negen zijn. Het getal negen symboliseert de nawasanga: de babahan nawasanga (negen lichaamsporten) in het stoffelijke; de negen grondslagen van het zijn, het wáre zijn, in het gééstelijke. Het stoffelijke wordt verbeeld door de gegoeoengan en het gééstelijke door de toempang's.

Het begrip babahan nawasanga be- duidt hier het stoffelijke dat op het punt staat het eeuwige in te gaan. Vandaar de garoeda (goddelijk rijdier, waarvan de kop aan de vóorzijde van de badé is bevestigd; de keerzijde, dus achter de vleugels van den garoeda, wordt „kampit"

genoemd), welke kampit bij een volledige garoeda de beeltenis van Boma draagt. Deze figuur wordt uitgelegd als symbool van de aarde, en dit aardsche gaat hier op het rijdier van Boma, zoon van Wisnoe, of ook van Wisnoe zelf, den hemel in. En dat de eeuwigheid, de onsterfelijkheid er aan beschoren zij, die wensch vindt zijn uiting in de gegoeoengan, want deze laatste wil den berg uit het verhaal van het „karnen van den oceaan" door de Djawata's verbeelden, dat immers ten doel had het levenswater, het onsterfelijk makende vocht, het „tirta kamandanoe", te winnen. Vandaar ook dat de badé onderaan omwonden is door de staart van een naga, reusachtigen slang, welks kop in een draagbaar, de „balé naga-banda", samen met een pedanda, wordt vooraangedragen. Deze naga is dus Batara Basoeeki, die bij het karnen den berg heeft omwonden met zijn staart en als een tol doet draaien door uit alle macht zich samen te trekken.

De toempang's helpen den wensch nog vollediger uitdrukken, dat de ziel niet zal terugkeeren, dat de Batara Nawasanga haar mogen beschermen, dat de ziel de negen grondslagen van het Zijn in zich drage, noodig immers voor het bereiken van de Swargaloka. Die negen Batara's zijn: 1. Brahma; 2. Wisnoe; 3. Iswara; 4. Mahadéwa; 5. Mahisara; 6. Loedra; 7. Sangkara; 8. Samboe; 9. Siwa. De eerste vier beduiden: vuur; water; wind;

(Vervolg van noot \* blz. 423).

den van dezelfde strekking. En ziet, de touristen, onder wie zooals gezegd dames, bestijgen met moeite de hooge stellage. En dra hoort men filmtostellen klikken, waar deze lieden zich dringend en ellebogend tusschen de Balische lijkbezorgers een „goed plaatsje" bemachtigen, een goed plaatsje om de doode te zien. En op hun manier te vereeuwigen!

„Het was inderdaad walgelijk." — De woorden van een Nederlandsch tourist, een groot-industrieel uit Amsterdam, zeker geen weekhartig mensch.

„Een hoogst aanstootelijk en schandelijk optreden!" — De woorden van Amerikaansche touristen-omstanders.

„Atoeran apa itoe memang terlaloe betoel!" — De woorden van een behoorlijken Chineeschen gids, die deze barbaarsche bestorming met de overige touristen mede aanschouwen moest.

„Ik schaam me slechts over het feit, dat ik niet ook naar boven geklommen ben en die menschen omlaag gesleurd heb." De woorden van een jongen Engelschman, die bijna den stelregel zijner landgenooten omtrent het „never interfere" te schande gemaakt had!

Het hierboven geschetste optreden (droeg) dus al- lermint de goedkeuring weg van de veelgesmade touristen-in-het-algemeen.

De zich aldus misdragende touristen kunnen de „verzachtende omstandigheid" aanvoeren, dat zij door hun „gids" geïnvideerd waren tot hun onsmakelijk optreden, zij kunnen desnoods zeggen: we wisten niet beter . . . Doch, uitgenoodigd of niet, tot een der-

gelijke handelwijze laat niemand zich verleiden, die ook maar een vleugje eerbied heeft voor levenden en dooden onder deze zon. —

In de „Loc." voegde vervolgens de Heer Zent- g raaff hier nog enkele gevallen aan toe:

Bij een bijzondere lijkverbranding lag het gebalsemde lijk reeds op de katafalk, toen den resident, als uiting van respect voor den hoogsten gezagsman, werd gevraagd of hij nog even den doode wilde zien. Een moment later werd de katafalk op stuitende wijze bestormd door toeristen, in wie de nieuwsgierigheid alle beschaving verdrong.

Bij een latere lijkverbranding te Oeboed liet de resident dan ook militairen van Badoeng zenden, om het terrein af te zetten.

Soms drongen toeristen tusschen de op een particu- lier erf gegeven danspartijen, en gingen zelfs niet heen toen de controleur hun dit opdroeg. Een hunnertoon- de den controleur een introductiebrief van den Land- voogd, doch de ambtenaar liet hem toen van het erf verwijderen.

Mutileeringen van beelden, en diefstal, kwamen herhaaldelijk voor, zoodat het bestuur de meeste tempels liet afsluiten, opdat men er zonder den djoeroekoentji niet meer zou kunnen binnendringen.

Dit is al ettelijke jaren geleden; het is later rustiger gegaan, en het bestuur wist tegen vandalisme te waken.

Ongetwijfeld heeft het bestuur van Bali naar aan- leiding van het voorgevallene reeds het noodige verricht. Streng en preventief toezicht op de rondvoerders van troepen toeristen blijft altijd gewenscht.

aarde; en voorts: de kleuren: rood; zwart; wit; geel; alsmede: de windstreken: Zuid Noord; Oost; West. De tweede vier de combinaties daarvan en de tusschenstreken. Siwa echter de eenheid van dat al, de mantjawarna en het zenith. —

Legendenverzamelaars zouden een goeden oogst op Bali kunnen binnenhalen. Elke poera, elke bezienswaardigheid, als groote waringin-boomen en dergelijke, heeft een *l e g e n d e*.

Waarom het bosch van Sangèh, het „Alas Pala” met de poera „Boekit Sari” voor heilig doorgaat?

In den ouden tijd was de désa Sangèh, gelegen in het district Blah Kioeh onder Badoeng, een onbewoonde plek; zelfs woonden er geen wilde dieren. Waar nu het palabosch is, lag toen een grasvlakte op een heuvel. — Op een dag kwam op zijn doorreis naar een onbekend doel, de Batara van Tjandi Koening, bij Batoe Riti, langs deze plaats, en de palaboomen, die er nu staan, volgden hem. En hij rustte op die grasvlakte. De Batara is eenigen tijd later verdwenen, maar de palaboomen zijn gebleven. Er kwamen nu ook wilde dieren in het bosch wonen. — Dat voorval met den Batara heeft den sfeer van heiligheid om het bosch geschapen. Dat het gerucht van iets dergelijks zich als een loopend vuur verspreidde, spreekt van zelf. Déwata Galoengan, een vorst van Mengwi, hoorde gewagen van die heiligheid, en hij besloot naar het bosch te gaan om door boetedoening den zegen der Djawata's te verwerven, teneinde een heldenzoon te krijgen bij zijne gemalin Sajoe Grana. (Sajoe beduidt: Goesti Ajoe; dus blijkbaar was het niet de Padmi.) Toen hij daar heen trok met Sajoe Grana nam hij gevolg mee. Dit is later bij het bosch blijven wonen. Zoo is de désa Sangèh ontstaan. — Wat den wensch van den Vorst betreft, die werd vervuld. Hij kreeg een zoon bij Sajoe Grana met een tjakra-teeken op den rechter handpalm. Een slag met die hand teekende den dood. Omdat die zoon zoo „sakti” was, volgde hij later den Vorst op, ofschoon hij niet de oudste zoon was. — Tot heden ten dage gaat nog menig Baliër naar Boekit Sari ten einde om een kind te verzoeken, danwel om genezing van een ziekte. —

Wat het *economische leven* op Bali betreft, hebben enkele dingen Schr. getroffen. De landbouw is nagenoeg uitsluitend in handen van de Baliërs; dit geeft een beeld, hoe het Indonesisch economische leven zonder vreemden invloed zijn kan. Er is op Bali naast gewoon klein grondbezit een groot grondbezit aan sawah's en koffie- en klappertuinen. Maar dat dit groot grondbezit daar niet zoo zeer ten nadeele is van de bevolking, komt door

de wijze waarop die sawah's en tuinen in deelbouw worden ter bewerking gegeven aan het volk. Controle bestaat nagenoeg niet, alles berust op vertrouwen, wat wil zeggen, dat het volk den landheer niet precies geeft, wat hem formeel toekomt, doch begint met zooveel te nemen als het zelf behoeft, terwijl de landheer de rest krijgt of zooveel als men meent, dat hij werkelijk noodig heeft. Een ideale toestand is dit natuurlijk allerminst, maar de grondslag ervan is toch wel goed. In vroeger dagen en ook nu nog, (slechts voor een klein deel gaat het thans onder invloed van „moderne” begrippen anders), verhaalde het volk zijn tekort dus op zijn landheer. Het is een soort van groote familiehuishouding. Den goeden grondslag behouden, doch de toepassing moderniseeren, moet de leus zijn voor de Baliërs, en zooveel mogelijk weren de verkeerdheden van Westersch economisch leven.

Van een gezeten Baliër (adellijk of niet), die loontrekkende bedienden er op na houdt, zal het heeten, dat hij blijkbaar geen vertrouwen meer geniet. Men omgeeft zich door vertrouwelingen, die bij de persoon in kwestie „ngerob”, en dus eten, huisvesting en kleeding van hem krijgen, doch geen geldelijk loon. Ook dit heeft natuurlijk vele bezwaren, doch alweer: de basis is goed. Men zoek die dus te bewaren. Het volk van Bali is over het algemeen nog tamelijk welgesteld.

Het volk bleef vooralsnog intact. Maar de Balische samenleving staat aan het begin van een verandering. Het volk kijkt nog met aarzelend oog naar de veranderingen om zich heen, en vraagt zich af, of ze wel goed zijn? Maar de tijd geeft niet veel gelegenheid tot nadenken. — Nòg leven ze als één geheel, allen zich kinderen voelend van ééne Moeder.

En de *k a s t e n*? De zichtbare uitingen der kastenonderscheidingen zijn in de samenleving weinig opvallend. Het in Noord-Bali vernomene, volstaat om te doen gelooven, dat de kasteonderscheiding, en eventueel-strijd, een maatschappelijke factor is, waar rekening mee moet worden gehouden. In Zuid-Bali heeft Schr. echter van dien strijd niets gemerkt. Als toerist althans merkt men weinig van wan-klanken in de verhouding tusschen de drie kasten onderling, en tusschen deze en de „wong ksamèn”, de massa, de gewone menschen. Het decorum wordt in acht genomen, streng zelfs, maar het blijven beleefdheidsvormen, geen reële zakelijke voorrechten. Schr. heeft meegemaakt, dat lieden van den hoogsten adel zeer beleefd waren tegenover „wong ksamèn”, die behoorlijke posities bekleedden, terwijl deze wel de titulatuur en de taalsoort in acht namen tegenover de adellijken, doch overigens zich zeer vrij

gedroegen tegenover hen. Trouwens, de Baliëes is van nature fier, ook tegenover zijn meerderen, dat had Schr. al eerder opgemerkt. Alleen op het stuk van huwelijken tusschen een vrouw van hogere wangsa en een man van mindere geboorte, schijnt men nog streng te zijn. Maar, als gezegd, in den dagelijkschen omgang heeft Schr. geen verhouding van absoluut-minder tegen over absoluut-meer tusschen de massa en de kaste-lieden waargenomen. Wel zijn er gevallen, dat sommige personen uit den adel worden verafgood. Maar dan is het niet omdat de persoon in kwestie van adel is, maar om zijn buitengewone persoonlijkheid, en ook weleens om de persoonlijkheid van een vader of grootvader. —

Hoe dit alles zij, de Balische samenleving staat, als gezegd, aan het begin van een verandering. De verandering begint natuurlijk in uiterlijkheden, als de kleeding, de omgangsvormen, de huisvesting e.d. Java van een jaar of vijftig geleden werd den Schr. bij de waarneming van e. e. a. voor oogen getooverd. Een stuntelignaaßen van Hollandsche gewoonten. Op Java komen zulke dingen nog wel voor. Maar daar is het proces der veralgemeening ervan reeds lang gevolgd door een reactie. Op Bali echter beginnen de bedoelde gebruiken pas binnen te dringen. Als de Baliërs leering trekken uit Java's ervaring, zullen ze de leelijke periode, aan den zelf-inkeer voorafgaande, kunnen over slaan.

Ten slotte. In de Balische steden beginnen de vrouwen haar schoone bovenlichamen al met kleurige kebaja's te bedekken. Ze leeren zich schamen, dat ze zoo mooi zijn. Eva nadert den appelboom. En de slang? . . . . . —

\* \*

De bovenstaande reisbrieven van Mr. Singgih uittrekkend, treffen we, geheel zonder voorbedachten rade, in den zelfden jaargang en de zelfde nummers van hetzelfde tijdschriftje een serie stukken aan van J. S. & A. BRANDTS BUYS - VAN ZIJP over „*Inlandsche Dans en Muziek*”. Men vergunne ons er de volgende vergelijking tusschen de Balische en de Javaansche dans- en toonkunst uit over te nemen:

Den eersten keer dat we de Balische lègong's zagen, bracht haar dans ons onweerstaanbaar de beweging van espenloover te binnen. Het zal aan onze geringe kennis liggen, maar we weten geen boom hier te lande, die dat ook doet, zijn blaren zoo nerveus, zoo eeuwig rusteloos laat ratelen, laat trillen, beven, keeren en kantelen, laat blikkeren op iederen adem-

tocht van den wind, de onmerkbaarste, de amechtigste.

Daar in onze gedachte den Javaanschen kunstdans tegenover stellend, zagen we hoe die voor de oogen onzer phantasie zich manifesteerde in de gedaante eener steil-rijzige fontein, eeuwig rustig in haar toch lenig levende bocht naar den val. Wanneer de wind der bewogenheid opsteekt, laat zij haar pluim wapperen en uitvlammen, uitbreken in een bloeseming van fonkelende druppels. Maar dat verstoort niet haar eigen rust.

Na de dansvoorstelling was er iemand die zeide: „. . . . Ik weet niet, maar die Balische danseresjes. . . . Ik zou haast zeggen, wat ze dansen is meestal ironisch. Of misschien eer parodisch? Het is ongehoord knap. Maar eigenlijk vind ik den Javaanschen dans veel móóier.”

Parodisch?, dachten we, — ironisch?? — Neen dat niet! Maar toch, in zekeren zin heeft hij gelijk: de Balische naast den Javaanschen dans, dat is de tegenstelling van het schoon-karakteristieke tegenover het zuiverschoone. Daar hadden ze het druk over in den tijd van Schiller, over dat koppel van begrippen.

Maar de ander onderbrak onze onuitgesproken tegenwerpingen: „Toch wel prachtig! Je zou bééldig kunnen zeggen. Ze hebben telkens die zijdelings geknakte houdingen tusschen staan en hurken in van de Balische beelden. Dat geschrokkene . . .”

Schrik? Angst? Verschrikking? En metéén besprong ons een sensatie uit onze kindertijd: De Balische beelden in Rotterdam, in het museum met achter zich het venster en de boomgeraamten en de doode winterlucht. De kille, onbegrijpelijke beklemming, die ons van hun demonische gedaanten aanvoer.

Ja vervaarlijk, dat is ze vooral, de kunst van de Baliërs.

In Sâlâ, bij het huwelijk van den Prangwedânâ, toen de dans van die Balische kinderen maar geen eind wilde nemen, — niet dat ons het toezien vermoeide, maar ze moesten verschrikkelijk afmattend zijn voor de danseresjes zelf, de flikkerende, weerlichtende bewegingen in zestiende noten, de pasjes in vluchtige achtsten veelal, hun hééle razende virtuositeit, ze leek iets moorddadigs, — toen kwamen we, niet zonder ontzetting, op de gedachte, dat ze zouden moeten blijven dóórdansen tot ze er bij neervielen, bezetenen, die niet konden ophouden eer de geest van haar week.

Dat bleek gelukkig niet zoo te zijn en we weten ook niet of de lègong's thans werkelijk nog voor geïnspireerden gelden, gelijk de uitvoerders van waarschijnlijk niet weinig oude dansen hier in den Archipel. Maar het

onrustige karakter van den lègongdans houdt stellig veel in van bezetenheid en van demonie.

Nog een beeld: Zoo de gracieuze kracht van den Javaanschen dans vergelijkbaar zij bij de slanke rechtheid en buigzaamheid van den hazeltwijn, (of, om dit in het Oostersche en het giganteske te vertalen, van een bamboestengel), dan mag de gestadige ongedurigheid en prikkelendheid van den Balischen lègongdans bij den bevalligen, maar kòrtgeleden en aldoor hoekenden groei van den meidoorn worden vergeleken, (een Oostersch aequivalent kennen we niet).

Tusschen de Balische muziek en de Javaansche is er eenzelfde tegenstelling als tusschen die hierboven vergeleken dansen.

Er bestaat een bekend boek van Combarieu over het verband tusschen muziek en magie. Trouwens is het wel waarschijnlijk, dat de oorsprong aller kunst in magisch-religieuze bedoelingen heeft gelegen. In zijn voortreffelijk boekje over die Musik des Orients heeft Robert Lachmann de opmerking gemaakt, dat de eigenaardige, onnatuurlijke stemkleur, die den Westerling bij het gezang van de meeste orientale cultuurvolken, maar ook van de primitieven, de natuervolken, pleegt te hinderen, het nasale geluid, het dunne hooge fistuleeren, het ruige ruwe baszingen, geen zins „aesthetische” oor-

zaken heeft; dat ze m. a. w. oorspronkelijk volstrekt niet zóó zingen, omdat ze dat móóí<sup>1)</sup> vinden, maar omdat zulk een zingen meer tooverkracht heeft. Hij denkt aan het nabootsen van „geestenstemmen” e.d.; maar dat hoeft nog niet: het ongewone heeft reeds als zoodanig magische kracht.

In de muziek der Baliërs, in veel van hun zang, maar ook in bepaalde elementen van hun orkestspel, in hun behandeling der talrijke kleine bekkens, cymbalen lijkt ons de oorspronkelijke magische bedoeling der muziek nog zeer manifest, nog volstrekt niet verdrongen of beheerscht door aesthetische motieven. Op een van de avonden zong er (kort maar), een Balische mannenstem met die eigenaardige toongeving<sup>2)</sup> alsof hij van zijn stemspleet een rasp maakte. (De stem heeft dan iets van die-rengesgrom.)

Maar in de Javaansche muziek, haar zang moge dan wellicht aan oude magieën het eigenaardige timbre danken, dat veel Westerlingen afschrikt door zijn „onnatuurlijkheid”, — voor ons echter is die stemkleur artificiëel maar schóón, — in de Javaansche muziek<sup>3)</sup> schijnen ons de magische bedoelingen volledig vergeestelijkt tot aesthetische, (dat de Javanen zich van deze bewust zijn, zeggen we niet!).

<sup>1)</sup> D. w. z., secundair kunnen óók aesthetische beweegredenen de „natuurlijke” toongeving doen verwerpen. Men vgl. de leerzame opmerking van dr. Elwin Ferber: In het Oosten houdt men het gebruik der gewone borststem voor ruw en ordinair. Toen men een Oosterling vroeg, waarom hij niet met borststem zong, antwoordde hij drastisch: „Met gewone stem? Zoo blaft immers iedere hond!” B.B. (1937).

<sup>2)</sup> McPhee heeft die intonaties „hiëratisch” genoemd, (Dj. XVI, 15, 47), en dat is ongetwijfeld een juiste karakteristiek, mits men er bij bedenke, dat de hiëreus, de priester, i.c. de dalang, een tóóverpriester is. — Overigens kan het niet missen, of „abnormale” geluiden, klankgevingen, vaak gebruikt wordende, vormen een nieuwen „norm”. Voor den Baliër behóórt de dalang eenvoudig zoo te zingen, als hij doet. Terwijl de Javaan, — dat was duidelijk merkbaar bij de Balische wajangvertooningen, nu met de Sekatèn een jaar geleden te Jogja in Sana-Boedaja gegeven, — zich, lichtelijk verbijsterd, afvraagt, waaróm die Balische dalang toch zoo „brullen” zou. Natuurlijk wént men, zulke dingen vaker hoorende, er vrij gauw aan. Het trof ons danook bij diezelfde gelegenheid, dat „Rebong”, de muziek voor de liefdestafreelen, door McPhee geprezen om den bevalligen en bloeienden klank van de, hier in een hoog register liggende, zangstem, (l.l.c.c.), toch volstrekt niet van die magiërsintonaties vrij was. — Wat we nog willen aantekenen, is, dat de dalang gedurende sommige gedeelten van zijn eerste groote zangstuk, a.h.w. met den mond de wajanglamp vastgreep, hetgeen ook al niet zonder invloed op zijn toongeving bleef. — Het door McPhee vermelde „donkermaken” van de

lamp, (XVI, 37, 26), kregen we op een der avonden, in een gewone lakon, ook te zien. En wel op het oogenblik, dat een godheid in den staat van transcendentalen toorn geraakte en dus de „pemoertian” op het scherm verschijnen zou, (XVI, 41, 31), en de dalang wáárljk indruk-wekkend schrik-barende snorkgeluiden voortbracht. Die verduistering van de vlam geschiedde door er zoo’n éénlagig stuk van een pisangstam, feitelijk bladscheede, overheen te leggen, met den hollen kant naar benee. B. B. (1937).

<sup>3)</sup> Toch zijn we er niet meer zeker van, dat dit alles verklaart. Er schijnen ons onmiskenbare verschillen van artistiek temperament, uiting van diepere, breedere psychische onderscheidenheden der twee broedervolken in mee te spreken, of deze nu alleen historische of ook nog andere oorzaken hebben. Er is b.v. een verregaande, ja bijna diametrale tegenstelling in den stijl van de figureering der bewegelijkste stemmen. We zouden niet graag willen beweren, dat de Baliër van natúre sterkere gaven als rhythmist heeft dan de Javaan. De, opzèttelijk ruw, de effectvol gewelddadig getimmerde tromstemmen met slagstokken in sommige Balische orkesten nu geheel daarlatend, vinden we de Javaansche trom-, kendang-stemmen voor handslag wezenlijk subtieler dan de Balische. Maar van het spitse vernuft, waarmee de Baliër van iedere mógelijke onregelmatigheid partij heeft getrokken om den loop der figuraties, hun innerlijke geleding, groepeerings grillig variant te houden, met name door het onberekenbare, (en niettemin „uitgerekende”!), doorzaaien der kleinste, regelmatige partikels met langere, het figuurwerk evenzeer voor starheid als voor overgladheid behoedende, — daarvan vertoont het Javaansche ga- (Zie vervolg noot blz. 428).

En dat is, als we wèl zien, het grootste, en eigenlijk alles omvattende onderscheid tusschen deze twee muzieken.

We vergaten daar straks nog: Een van dingen, waardoor de Balische orkestmuziek soms aan de Westersche verwanter lijkt dan de Javaansche, is ook, dat ze vaker iets vertoont, dat eenigszins op het Westersche welbewuste instrumenteeren, het tegenstellend gebruik van bepaalde instrumenten of instrument-groepen lijkt. (B.v. die tusschenspelen van de trompong, bonang.)

Maar van magie, en van parodieën gesproken, we hebben jaren geleden toch eens een werkelijk parodischen Balischen dans gezien. Hoe die heet, is ons niet bekend. Het leek een soort van topèng voor één danser. Die danser kroop successievelijk in de huid: in de verphantaseerde kleedij en het masker, van onderscheiden figuren. O.a. meenden we een Europeeschen bestuursambtenaar te onderkennen. Trouwens narrenscènes waarin Westerlingen, Chineezers enz., kortom vreemdelingen, ironisch geïmiteerd worden, zijn naar bekend, in de wajang wong en ook in de Madoereesche sronèn niets ongewoons. Zulke scènes of dansen zullen hier te lande vermoedelijk iets overouds zijn; hun oorspronkelijke bedoeling is ons echter niet duidelijk.

In het Balische geval echter trof het ons, dat de danser kennelijk bevangen werd door den geest van de gedaante, van het masker, dat hij aanlegde, krampschokte wanneer deze in hem voer, bezit van hem nam. Trouwens hij gedroeg zich heelemaal als een bezetene. Het was waarlijk geen wonder, dat de bedâjâ's uit den Salâschen kraton, — óók in de Mangkoenegaransche pringgitan aanwezig, — merkbaar griezelden als hij toevallig op hen af schoof.

\* \*

(Vervolg van noot 3, blz. 427).  
melanspel nauwelijks iets. Dat beduidt geen onvermogen uit gebrek aan begaving, doch een niet willen, of liever, een niet kunnen door anders gerichtheid der psychische en aesthetische neigingen. Voor de Javaansche kunstmuziek geldt nu eenmaal in hooge mate het woord van den dichter: „Het zoekt al verevening”. (Gelijk stroomend water: „Tojâ mili”!) En van de Balische zou men niets onjuisters kunnen beweren!

Wat we in dit verband nog zeggen mogen, we weifelen toch wel even, of M c P h e e, aan wien we zulke overduidelijke demonstraties van de eigenaardigheden der Balische rhythmië te danken hebben, in „Modern Music” terecht heeft opgemerkt, dat ze, de Baliërs, de onverwoestelijke vitaliteit der vier-kwarts-maat wederom onweerlegbaar bewezen hebben. Inderdaad hebben ze er alles uitgehaald wat er in zat. (Het goedkoopste middel van de niet-kwadratische onderverdelingen, praktisch niet toepassend.) Maar daarna nogal wat, dat . . . er niét in zat. M. a. w., naar ons gevoel zijn ze b.v. met hun lange reeksen van

En nu we hier die vergelijking tusschen Javaansche en Balische kunst en psyche opgenomen hebben, nu moge men ons óók nog toestaan, onze éérste, onmiddellijkste indrukken van deze merkwaardige tegenstelling te herdrukken. Uit enkele kleine opstellen n.l., (gepubliceerd op 23 en 30 Oct. 1920!), onder den titel „Muziek en Dans bij de Huwelijksfeesten”, en tenname van J. S. BRANDTS BUYS.

De feesten waren vol geweest van Javaansche kunst.

Toen dus op het laatst de spelers van Goesti Bagoes Djelantik ook nog Balische kunst aanbrachten, Javanen en Baliërs hun dramatische dansspelen beurt om beurt voor ons uitstalden, uitbreidden, ze naast elkander ophielden als groote prachtige lappen, rijk overdekt met de patronen der rhythmën, gebaren, klanken, toen kon niemand het vergelijken nalaten.

Hier, in de dansen, de muziek, was een onderscheid als tusschen Javaansche en Balische stoffen: klassieke Javaansche batiks, streng sierlijk met de schuin-rechte rijen hunner exacte figuren, edel gedempt met hun gloed van vergeestelijkte blauwen en bruinen, zoo stil als de herinnering aan lauwe nachthemels, aan vochte akkerarde, — weelderige Balische stoffen, wier wijsche uitbundigheid van voluptueuze ornamentaties groot plekt, daverd in een goud op rood, zoo wild kleurig of het een avond-hemel was, die bloedt en lilt als een gewond, verscheurd, opengereten dier.

De Balische exuberanties hebben een natuurlijker schijn dan de lenig-straffe kunstigheid der Javaansche styleeringen, die, nooit zich uitvierend, vreemd zijn aan het eigen, te onbeheerschte wezen van den Westerling. Evenals de frenetieke Balische muziek, vlagend en buig, onmiddellijker hem aandoet, dan de

demonstratief vijfdeelige groepen, búten het vierkwarts-kader, en is dat ook het eigenlijk plezierige er aan. Muzikaal, qua rhythmisch-metrische sensatie, zou er aan zoo'n passage niets veranderen, als er een zoo'n groep meer stond, of minder, en de vierkwarts-som dus niét opging! Andersgezegd, we gelooven, bij alle respect voor de Balische muzikanten, er, — tot duidelijk tegenbewijs!, — niets van, dat ze zulke reeksen zelf als verschoven vierdeeligheden, danwel tegelijkertijd als vijf- en als vier-deeligheden vóelen. We houden die verbluffende geestigheden voor niet slechts „uitgerekend” in overdrachtelijken, doch óók in den gewoonst letterlijken zin. Maar hoe dit zij, zie hier weer de sterke tegenstelling tusschen het Javaansche en het Balische aesthetische temperament ten duidelijkste gedemonstreerd. De Javanen die door de eeuwigheid hunner vierkwartskaders nooit schijnen te zijn gehinderd, en de Baliërs, die, — men weet niet wáárom den formeelen schijn bewarend, — er op een gegeven moment voor zijn gaan loopen! B. B. (1937).

strakke klank-kleinodiën, de geluidjuweelen van den Javaanschen gamelan, twinkelende gesterten van een hoogen verfablijvenden hemel.

De Javaansche kunst schijnt — nog altijd — door Goden bezielde; maar de Balische voortdurend door daemonen bezeten. Een Javaansche wajang-wong-speler, goede Ardjoenâ of Râmâ is edel sober. Al het bijkomstige valt weg. Van houding, gebaar, beweging is alleen het wezen, de essentie, gebleven. En in aanenschakeling gelijken zij een ketting, een gouden reeks van schoone, zinrijke, symbolische, hiërogliefen<sup>4)</sup>. Zóó verstilt in een goed Javaansch dansspel de warrelende wereld der realiteiten tot een kosmische ordening. Gelijk de wereld zich vertoonen moet aan Godenooogen.

Maar de Balische dans, die zoekt géén verevening der dingen, — jaagt een kramp door iedere beweging, die fragmenteert en compliceert de veelheden nog; alsof zijn verwaarloosde, wilde onrust moet openbaren den eeuwigen Chaos achter, onder de wereld. —

De Javaansche wajang-wong (vermoedelijk voorafgegaan en voorbereid door de beknopte hoofdsche dansen, beksan's etc., die zelf een nadere relatie doen vermoeden tot populaire dansvormen, welke haar geen Hindoesche elementen konden leveren), de Javaansche wajang-wong mag jonge hoofdsche kunst zijn, veel van haar voortreffelijkheid heeft ze geërfd van een oude volkskunst, van de schimmenwajang. En is niet „het prachtige Wajangtype”, een zuiver specimen en hoogste uiting van het Indonesische vermogen tot stileering, dat veel verder van de werkelijkheid af blijft dan de Hindoe in zijn kunst en ornamentiek? —

Maar de Baliër is, bij den Javaan vergeleken, een betrekkelijk naturalistisch kunstenaar. De Balische schimmenwajang heet een vergroving van de Javaansche, maakt de onwezenlijk slanke figuren plomper, boerscher; reëler dus. Maar sommige details, sommige handen bijvoorbeeld, snijdt de Baliër, óók wel naturalistischer dan het oude, conventionele, prachtige handgebaar, maar tegelijk veel geraffineerder. En bewijst daarmee een vermogen tot subtiële waarneming van de gratie eener bijzondere werkelijkheid. Zooals de stijl der Javaansche poppen een onfeilbaar gevoel toont voor lijnsierlijkheid in het absolute, en een sterke, stoute vindingskracht, los van alle realiteit.

<sup>4)</sup> We hebben hier vooral níét bedoeld, dat de traditioneele handhoudingen enz. van den Javaanschen kunstdans vaste, maar vergeten, betéekenissen zouden hebben. Een symbool is veel méér dan een teken. Zie den Zwitserschen psycholoog Jung. En een hiëroglief meer dan een letter. Of elders, in het Zuid-Indische dansspel?, handstanden, moedra's werkelijk als conventioneel téeken fungeeren, dat is een andere kwestie. B.B. (1937).

Want wie er slècht van de „werkelijke” wereld kon wègkomen, zeker niet de Indonesiërs, die de oertypen van de wajang geschapen hebben. Men mag zelfs niet zeggen, dat ze op grootsche wijze abstraheeren, zich wegtrekken van de werkelijkheid. Immers is het of ze van een anderen kant komen tot hun kunst, en slechts accidenteel iets als een realiteit ontmoeten.

De absolute eenheid van den onwerkelijken, onzinnelijken stijl, heerschend in de wajangtypen, wordt door de enkele barokke figuren niet verstoord, doch alleen geaccentueerd, — de daemonische elementen echter zijn er mee in opgenomen. Die stijl van de schimmenwajang, overgezet, ontvouwen in de ruimte, heeft uit zijn strakke zelf, de verwonderlijk volkomen harmonie der bewegingen van het Javaansche dansspel doen ontstaan.

Zoo die harmonische beweeglijkheid bij oogenblikken in staat is, ons de sensatie te geven eener onzichtbare, maar voortdurende (dat is goddelijke) aanwezigheid, — daar immers een zoo concentrische eenheid zich niet verdichten kan rondom niets, — en we trachten ons bewust te maken, door welke middelen die gewaarwording in ons gewekt wordt, dan blijken het de visuele, Indonesische componenten dier spelen en niet de Hindoesche, litteraire, (óók niet de religieuze of mythologische elementen daarvan).

Hoe nu de Balische dansen zooveel daemonischer komen te zijn, of hun verduivelde wereld niet evenzeer „Indonesisch” heeft te heeten, zoodat hier een complex begrip zich in zijn bestanddeelen splitst, is niet te zeggen.

Hoe dit zij, niet slechts de geest, doch ook het procédé der Balische en der Javaansche dansspelen verschillen volkomen, diametraal.

Beide styleeren, transposeeren de werkelijkheden ten zeerste.

Maar in tegengestelden zin.

De Javaansche door verhooging der intensiteit, door samentrekking in zich zelf van iedere waarde, geluid, beweging.

De Balische door aan alles te geven de grootst mogelijke expansie, door uitzetting der elementen.

Ongeacht de denkbare historische samenhangen, zal dus hij, die de ééne danskunst beoordeelen wil naar de vóóronderstellingen der andere, totaal onzuivere resultaten krijgen.

De Baliërs hebben den Javaanschen dans mogelijk mat, tam gevonden.

De Javanen spraken het duidelijk uit, dat ze den Balischen grof achtten. Ze bleken hem te bezien als een curieuze barbaarschheid, waarin ze, — goede technici die ze zelf zijn, — overigens technische elementen waardeerden.

—De Javaansche dans is een in-zichzelf-gekeerde kunst.

Zij laat den stroom van het gevoel niet uitvloeien over de wereld, doch buigt hem naar binnen om.

Sterk zuigende trekt hij de heele onbegrensde, vage buitenwereld mee naar de diepe beslotenheid der ziel. De actie, door het spel verbeeld, de reeks van handelingen die ééns moeten geschied zijn in de werkelijkheid, raakt vrij van de zwaarte en de onzekerheid der reële gebeurtenissen. Ze beweegt als een stoet van onstoffelijkheden, een gedachte-gang, een rij van lenige en sterke denk-beelden.

Het heele dansspel voltrekt zich niet als de ontwikkeling eener realiteit, doch als het verloop van een psychisch proces. Een mooie Javaansche wajang-wong achteraf in de herinnering: gelijk we ons een luciden droom zouden herinneren, waarin gouden figuren acteeren voor een achtergrond van diep nachtzwart.

Zoo verinnerlijken de Javanen in hun spelen de actieve werkelijkheid.

De Baliërs echter verwerkelijken, veruiterlijken het psychische innerlijk, de bewegingen van het gemoed<sup>5)</sup>. Hun gevoelsstroomen over-stroomen onbelemmerd de wereld. De aandoeningen, uitgestooten, geprojecteerd in de werkelijkheid, worden zelf handtastelijke realiteiten, die met zware bewegingen op den toeschouwer afkomen. En daar dus de reeks der gebeurtenissen begeleid en uit onze aandacht gedrongen wordt door een wilden optocht van fel belichaamde sensaties, emoties, instinctreacties, krijgt het Balische dansspel toch óók weer den schijn en den zin van een psychisch proces, maar van een heel ander dan het Javaansche.

Het lijkt geen heldere droom, waar de werkelijkheden in verijld zijn tot gedachte beelden, doch de donkere zinsverbijstering van

een halluciné, die de wereld rondom zich bevolkt met de objectivaties, verdichtingen van zijn waan. —

De Balische dans, dat is een kunst van extremen, die bestaat uit superlatieven. Zooals allerlei bij deze Baliërs vol superlatieven is.

Hun geweldige krissen, die overdrijvingen van de Javaansche lijken, groot zijn als kleine zwaarden, met de gouden duivelgoden als enorme handvatten. Hun hoofddoeken, wild gewonden als scheeve mutsen, hoog torenend en stijf-van-goud als tiara's.

Naast de gedemptere en toch kostelijkere pracht der Javanen, die niet bloeit in gouden glansen als vlammen, vuurlelies, doch in de spiritueele sterrelende lichtbloeseming der diamanten, schijnt de Balische rijkdom half woest, en half boersch. En dat zelfde heeft ook hun vormgeving; het hoofd hunner krisscheden is niet zoo sierlijk als bij de Javaansche, niet aan een scheepje gelijk, dat zijn lange boegsneb en korte achterstevan opkrukt, doch stugger, dwarser, meer als de korte balk van een kruis.

Door de overrompelende, verbluffende woestheden, plompheden, zijn in de Balische kunst, cultuur, en dus zeker óók in hun psyche, mentaliteit, echter verfijningen, vlijmscherpe raffinementen heengemengd, die nog veel meer ontstellen, verbijsteren. Het contrast der uitersten der sterke figuren, krijgers, en de anderen, koningen, maar vrouwen vooral, is in de Balische ardja hevig overspannen, uiteen gedreven.

Doch uitgesmolten, verpuurd uit dat mengsel, dat bonte erts, gestolten, samengegroeid tot een kogel, een levenden, sidderenden bal van vezeldunne, sterke, veerende, scherpe kristalnaalden, koel glinsterende als ijsbloemen, als rijp, maar zoo vurig stekend brandend als netels, zijn de Balische raffinementen in den onnoemelijk virtuozen dans dier kleine meisjes, der *lègong's*.

5) We hopen, en we méénen, hier slechts schijnbaar in tegenspraak te zijn met McPhée, waar hij in „Modern Music” opmerkt, dat „this music” (de Balische) „never will become personal, or contain an emotion”. Men vgl. n.l. zijn verdere opmerkingen, dat „the complete absence of the personal or the pathetic commands admiration”, en dat muziek vooral níét diende beschouwd te worden als „a means for unembarrassed self-revelation”. Want <sup>10</sup> spreekt hij hier over de „absolute”, de zuiver-instrumentale muziek, dus over het tweede der typen, die hij later („Djawa” XVI, 16, 47) in de Balische muziek heeft onderscheiden. En <sup>20</sup> is het duidelijk, dat hij hier slechts de individueele, individualistische emoties als inhoud eener muziek gelijk de Balische afwijst. Lyrisch kan ze m.a.w. niet zijn. Maar dat wil niet zeggen, dat ze, een vertooning begeleidende, niet zou vermogen te reageeren op de, in spelers of poppen te veronderstellen roerselen. Dat dit ook niet de bedoeling is, blijkt uit hetgeen McPhée opmerkt over de muziek, die de liefdesscènes in de wajang

begeleidt. (Dj. XVI, 15, 22, 47.) Illustratief uitbeelden kan ze dus wel. <sup>30</sup> Is het duidelijk, dat wij onzerzijds ook allermint op enkelingsemoties gedoeld hebben, doch op de, veelal collectieve, en anders toch stellig voor ieder der toeschouwers meeleefbare psychische bewegingen, die zich van de Baliërs kunnen meester maken, als ze zich laten gaan, en waarover men vooral het door Mrs. McPhée, née Belo geschrevene gelieve ná te lezen.

Bij onze eerste aanraking met de Balische kunst, nog geheel onkundig van het Balische leven, geraakten we, naar men gezien heeft, onder den, stellig onjuisten, indruk, dat de Baliër, ook in zijn gewone doen, zooiets als een bezetene zijn zou. Een later verblijf op Bali leerde ons beter.

En Mrs. McPhée heeft duidelijk uiteengezet, dat die uitbarstingen slechts een secundaire psychische staat beduiden, waarin hij buiten zijn gewone zelf is. Maar zijn kunst schijnt haar psychischen inhoud, haar geladenheid juist typisch dáaraan, aan dien ongewonen staat te danken. B. B. (1937).

# BOEKBESPREKINGEN.

JANE BELO.

A Study of a Balinese Family  
(American Anthropologist,  
Vol. 38, no. 1, January-March 1936).

Kenden wij Jane Belo reeds als de serieuze schrijfster van de zeer uitvoerige en nauwkeurige essay over de gebruiken, betreffende de tweelingen op Bali — A Study of Customs pertaining to Twins in Bali<sup>1)</sup> — thans heeft zij opnieuw een waardevolle bijdrage geschonken over de Balische familieverhoudingen.

In deze studie wordt een bepaalde familie uit het dorp Sajan, waar het echtpaar MacPhee<sup>2)</sup> sinds jaren woont, nauwkeurig beschreven in haar onderlinge verhoudingen. Ook hoe door het herhaaldelijk trouwen van soms volle neven en nichten, soms (en dit komt overal op Bali voor) van een man met de dochter van een vollen neef), een bepaalde familie telkens weer haar familiebezit in eigen kring besloten houdt. Dit is een typisch Balisch verschijnsel, nl. de behoefte om het familiebezit zooveel mogelijk intact te houden en tevens door zulke huwelijken het aantal s a n g g a h-genooten, dat zijn de gezamenlijke

vereerders van één familie-tempel, niet te zeer te verzwakken, want een gehuwde dochter volgt de s a n g g a h-gemeenschap van haar man en zou — als deze dus geen lid van haar familie is — voor de s a n g g a h verloren gaan.

En voor het maken van de offers in de s a n g g a h zijn er vrouwen, liefst zooveel mogelijk noodig, opdat deze plicht niet te zwaar kome te drukken op een relatief te klein aantal.

Voor wie belang stelt in het gewone dagelijksche leven der Baliërs — of ethnologisch in familie- en huwelijksgewoonten van Indonesië, is dit opstel zeer waardevol.

R. G.

<sup>1)</sup> Verschenen in TBG. deel LXXV, 1935, fol. 4.

<sup>2)</sup> Jane Belo is de „nom de plume” van de echtgenote van Colin McPhee, die in Djawa XVI (1936), no. 1-3 een uitgebreide musicologische studie gaf over de muziek bij de w a j a n g koelit.

JANE BELO.

The Balinese Temper  
(Character and Personality, Vol. no. 2,  
December 1935).

Naast de zoo juist besproken studie over de Balische familieverhoudingen heeft dezelfde schrijfster ons verrast met een waardevolle schets van het Balische karakter.

Deze studie heeft groote ethnopsychologische waarde. Zij is zeer betrouwbaar en Jane Belo heeft haar objecten zeer intens bestudeerd, zoodat haar conclusies heel wat dieper gaan en veel meer gefundeerd zijn dan de algemeene, vage uitlatingen van vroegere schrijvers, o.a. van Van Eck. De Baliër wordt nergens opgehield, evenmin wordt hij afgekamd of gedignigreerd.

Naast verheerlijking van den Baliër, zooals die onder sommige halfartisten en quasiartisten nog al eens voorkomt en naast het denigreeren, dat men nog weleens in andere kringen op Bali verneemt, staat deze studie, een waarlijk sobere en objectieve descriptie van den aard der Baliërs, als een lichtbaak in een zee van verwarde,

onware en tendentieuze uitlatingen. Het komt mij voor, dat allen, die zich voor den Baliër als mensch interesseeren, of, zoo zij daarvoor geen interesse voelen, er toch ambtshalve mee te maken hebben, van dezen karakterschets kennis moeten nemen. Ik kan deze studie aanbevelen aan alle Europeesche ambtenaren, die op velerlei gebied dagelijks met Baliërs moeten omgaan. In het bijzonder mag voor den Europeeschen Bestuursambtenaar, als lid van de rechterlijke colleges op Bali, kennisname van een objectieve analyse van het Balische karakter zeker als een desideratum gelden. Hier wordt hem die gelegenheid geboden. Dat het opstel veel in Europeesche ambtenaarskringen op Bali gelezen worde.

(Een inhoudsopgave ervan verschijnt reeds van andere hand elders in ditzelfde Djawa-nummer).

R. G.

## MIGUEL COVARRUBIAS.

The Theatre in Bali.  
(Theatre Arts Monthly, August 1936).

De vooral als groot caricaturist in Amerika beroemde Mexicaansche schilder Miguel Covarrubias heeft ons zeer aan zich verplicht door zijn beschrijving van de verschillende genres van het Balisch tooneel.

Als geheel is het werk duidelijk geschreven en de gedetailleerde beschrijvingen van de onderscheiden dans- en tooneel-variëteiten der Baliërs verdienen allen lof. In een inleidend hoofdstuk (The land and the people; Society and religion) geeft de auteur een temperamentvolle beschrijving van den Baliër en zijn cultuur.

Is deze beschrijving in het algemeen juist en dikwijls zelfs zeer raak en schilderend, enkele minder juiste opmerkingen mogen hier even gereleveerd worden.

Zoo is de hoofddoek voor de Baliërs niet "an indispensable part of the men's dress" (p. 578); het is een uit Java overgenomen gebruik, dat wel steeds meer veld wint, doch oer-oud is dit gebruik zeker niet en ook niet volstrekt algemeen.

Dat de Balische desa een kleine republiek is, is volkomen juist, doch dat daarin "everyone has equal rights and obligations" (p. 579; op nieuw pag. 586) is bepaaldelijk onjuist. Wel hebben alle leden bepaalde rechten en verplichtingen t.o.v. van hun dorp, doch deze zijn allerminst gelijk: integendeel, zij zijn zeer uiteenlopend en alle zeer nauwkeurig vastgesteld.

Wat de schrijver verstaat onder „orthodox” Hindoeïsme (p. 584), waarvan het Balische zeer sterk zou afwijken, weten wij helaas niet! Onder het millioenen tellende Hindoevolk zijn zoo talloos veel secten en ondersecten, dat ons ontgaat, welke secte volgens den schrijver nu aanspraak mag maken op „orthodox”.

Dat de missionarissen of zendelingen den naam „Sang hyang Widi” voor Jezus zouden geadopteerd hebben (p. 585), is mij onbekend en lijkt mij hoogst onwaarschijnlijk. In een mij bekend Katholiek propagandageschriftje „Teboesan” wordt uitdrukkelijk en herhaaldelijk deze naam gebruikt voor God-zelf (of wil men voor God - den Vader), en niet voor Jezus. Wat ik uit den mond van Protestantsche Baliërs hoorde, stemt hiermee overeen: ook die maakten onderscheid tusschen God als Sang hyang Widi en Jezus (Poetranida, Zijn Zoon). Dit onderscheid is ook in zekere overeenstemming met de Balische opvatting over Sang hyang Widi als Hoogsten Lotsbeschikker (wat het ook letterlijk beteekent!).

Het tweede hoofdstuk behandelt de plaats van den kunstenaar in het Balische leven; hierin staan zeer waardevolle opmerkingen, vooral over het anonieme karakter van den kunstenaar.

Pas in de allerlaatste jaren is er onder Hollandsche invloeden een neiging bij sommige Balische schilders ontstaan om hun schilderijen te handteekenen; ik kan die neiging niet bijzonder apprecieeren!

Zeer juist lijkt mij ook dit oordeel (p. 591): "All sorts of influences from the outside, Indian, Chinese, and Javanese, have left their mark on Balinese art, but they are always translated into their own manner and they become strongly Balinese in the process".

Het daaropvolgend hoofdstuk behandelt de muziek: het dorpsorkest en aanvullende gegevens, ook over de muziekinstrumenten.

Hier is veel waardevol materiaal verzameld. Dat de Baliërs hun muziek niet zouden opschrijven (p. 597), is een vergissing: de lontarbibliotheek van de Kirtya bevat één lontar over Gambang-, één over Gandroeng-, acht verschillende over Gong-, twee over Djogèd-, één over Légong- en vijf over Soeling-muziek; in het geheel niet minder dan 18 verschillende lontargeschriften (en er bestaan ongetwijfeld nog wel verschillende!).

Het hoofdstuk over de dans is natuurlijk het meest uitgebreide. Zeer gedetailleerd worden behandeld de légong met een meesterlijke schetsing in enkele zeer rake lijnen van de verschillende dansstanden, niet minder de 18 posen zijn hoogst artistiek en volkomen juist vastgelegd. Ook de djogèd wordt besproken.

Daarna de baris en de dans bij de gong këbiar. De hoofdstukken over de wajang koelit, de wajang wong, de topèng, de ardja en de djangèr zijn ook alle goed verzorgd.

Aparte studie is verder gewijd aan de tjalon arang, de barong, aan kris- en tempeldansen als religieuze dansgenres in engeren zin; onmogelijk kunnen wij van den rijken inhoud dier capita hier een overzicht geven; wie zich echter voor het Balische tooneel meer dan oppervlakkig interesseert, vindt hier rijke en bijna overal juiste voorlichting.

Al die hoofdstukken zijn ook geïllustreerd met zeer typeerende foto's, die opzichzelf reeds een waardevolle collectie vormen.

Het slot wordt gevormd door: "Modern Bali: And the Future". Wat hier gezegd

wordt, gaat in beteekenis ver uit boven inlichting over het tooneel alleen.

Dat het huidig Westersche onderwijs, zooals het op Bali gegeven wordt, "insuitable education" is (p. 657), kunnen wij ten volle beamen.

Meer geweld wordt aan de Balische cultuur en aan den Baliër als karakter gedaan door het huidig Westersche onderwijs dan door al het tourisme bij elkaar!

Dat door den aanschaf van geheel onnoodige importartikelen "a gigantic exodus of Island's money" (p. 658) plaats heeft, is helaas maar al te waar.

De waarschuwingen van André Roosevelt in 1930 <sup>1)</sup>, dat het geheele volk op deze wijze binnen afzienbaren tijd een volk van koelies dreigt te worden, mogen door de Baliërs zelve en ook door hen, die de belangen van het

Balische volk moeten behartigen, zeer ernstig overdacht worden. De daar gegeven voorbeelden (door iemand, die toen al jaren lang het Balische volk van nabij kende) zijn door hun navrante juistheid afschrikwekkend.

Laten wij hopen, dat de Baliër zelve nog bijtijds deze gevaren inziet en dat men van andere zijde ook medehelpt, o.a. door de bevolking te waarschuwen tegen aanschaf van onnoodige importartikelen en ook door een meer aan het Balische volkseigen aangepast onderwijsprogramma.

R.G.

---

<sup>1)</sup> In de "Introduction" van Hickman Powell's "The last Paradise" (1930), p. XV. Ook Covarrubias waarschuwt tegen het gevaar: "becoming another vanishing race of coolies" (p. 658).



# CULTUREEL CONGRES OP BALI

18 T/M 23 OCTOBER 1937

GEORGANISEERD DOOR HET JAVA-INSTITUUT

## COMITÉ VAN VOORBEREIDING EN ONTVANGST OP BALI

*Eere-Voorzitter* : H. J. E. MOLL, Hoofd van Gewestelijk Bestuur van Bali en Lombok.

*Voorzitter* : Dr. C. LION CACHET, oud-Gewestelijk Secretaris van Bali en Lombok.

*Voorzitter Comité van Ontvangst* : B. J. COX, Assistent Resident van Zuid Bali.

*Secretaris* : DR. R. GORIS.

*Leden* :

DEWA AGOENG OKE GEG, Nagara-Bestuurder van Kloengkoeng.

TJOKORDE ALIT NGOERAH, Nagara-Bestuurder van Badoeng.

ANAK AGOENG NGOERAH AGOENG, Nagara-Bestuurder van Gianjar.

ANAK AGOENG KTOET NGOERAH, Nagara-Bestuurder van Bangli.

ANAK AGOENG-AGOENG I. GOESTI BAGOES DJLANTIK, Nagara-Bestuurder van  
Karangasem.

ANAK AGOENG I GOESTI POETOE DJLANTIK, Nagara-Bestuurder van Boeieleng.

M. BOON, Controleur B. B. van Badoeng.

W. F. VAN DER KAADEN, Controleur B. B. van Gianjar.

J. J. VAN KEMPE VALK, Controleur B. B. van Kloengkoeng.

L. FONTIJNE, Controleur B. B. van Karangasem.

WALTER SPIES, Kunstschilder, Oeboed.

# PROGRAMMA

---

## Maandag 18 October.

- 5.00 N.M. Vertrek van Soerabaja per ss. „Op ten Noort”.  
Aan boord : Inleiding door Ir. P. H. W. Sitsen: Ontwikkelingsmogelijkheden der  
Balische nijverheid en kunstnijverheid.

## Dinsdag 19 October.

- 8.00 V. M. Aankomst ter reede Padangbaai.  
8.30 V. M. Aanvang debarkement (na ontbijt aan boord).  
9.00 V. M. Afrit van Padangbaai naar Denpasar (58 K. M.).  
10.00 V. M. In de Poeri van den Regent van Denpasar :  
Welkomstwoord door den Voorzitter van de Commissie van ontvangst.  
Openingsrede door den Voorzitter van het Java-Instituut.  
Inleidingen :  
Dr. W. F. Stutterheim: Het oude Bali.  
Anak Agoeng Agoeng I. Goesti Bagoes Djlantik, Nagara-bestuurder van Karang  
Asem: Het sociale leven der Baliërs.  
Dr. R. Goris: Bali's tempelwezen.  
Anak Agoeng Ngoerah Agoeng, Nagara-Bestuurder van Gianjar: Balisch familieleven.  
1.00 N.M. Lunch in het Bali-Hotel. Hierna naar Poeri Denpasar.  
3.00 N.M. Inleiding: Mr. Colin Mc Phee: Balische muziek.  
4.00 N.M. Inleiding: Ir. Th. Resink, daarna bezichtiging van het Bali-Museum.  
4.30 N.M. Afrit naar Padangbaai.  
5.45 N.M. Embarkement.  
. . . N.M. Avondeten aan boord.

## Woensdag 20 October.

- 7.30 V.M. Aanvang debarkement.  
8.00 V.M. Afrit van Padangbaai naar Kloengkoeng (18 K. M.).  
Aldaar bezichtiging van de Kerta-Gosa.  
± 9.00 V.M. Van Kloengkoeng naar Poera Besakih (24 K.M.)  
Vandaar naar Karangasem (42 K.M.)  
1.00 N.M. Lunch te Karangasem (boterham van boord).  
Aldaar tentoonstelling kunstnijverheid met koopgelegenheid (o.a. houtsnijwerk,  
weefsels van Tenganan).  
Dansvoorstellingen, aangeboden door Anak Agoeng-agoeng Bagoes Djlantik, Nagara-  
bestuurder van Karangasem: Legong van Selat (Lasem, Tjalon arang). Ende van  
Seraja en Timbrah. Redjang van Asak.  
5.00 N.M. Afrit van Karangasem naar Padangbaai (28 K.M.).  
5.45 N.M. Embarkement.  
. . . N.M. Avondeten aan boord.

### **Donderdag 21 October.**

- 7.30 V.M. Aanvang debarkement.  
8.00 V.M. Afrit van Pandangbaai. Onder leiding van Dr. W. F. Stutterheim bezichtiging der oudheden van Jeh Poeloe, Goa Gadjah, Pedjeng, Goenoeng Kawi.  
1.00 N.M. Lunch te Tirta Empoel (boterham van boord).  
Aldaar tentoonstelling van o.a. prada-werk, houtsnijwerk van Mas; ook een legongles en lontarschrijven zal gedemonstreerd worden.  
3.00 N.M. Afrit naar de poeri van Gianjar.  
4.00 N.M. Thé met dansvoorstellingen aangeboden door Anak Agoeng Ngoerah Agoeng, Nagara-bestuurder van Gianjar : Gong Kebiar van Gianjar en de spelers van Pliatan (dans van Goesti Gedé Raka). Topeng van Nagara Gianjar.  
6.00 } N.M. Bij gunstig weer : Ketjak-voorstelling te Bedoeloe.  
6.45 }  
6.45 N.M. Afrit naar Padangbaai.  
7.45 N.M. Embarkement.  
. . . N.M. Balisch piano-concert, aangeboden door H. H. Colin Mc Phee en Walter Spies.

### **Vrijdag 22 October.**

- 8.00 V.M. Aanvang debarkement.  
8.30 V.M. Afrit naar de poera Kehen te Bangli.  
Vandaar naar Kintamani.  
± 11.00 V.M. Te Kintamani dansvoorstellingen, aangeboden door Anak Agoeng Ktoet Ngoerah, Nagara-bestuurder van Bangli : baris dadap, presi, djodjor. Angkloeng van Sabi (Noord-Bali).  
12.30 N.M. Lunch te Kintamani (boterham van boord).  
Afrit naar Gelgel.  
2.30 N.M. Te Gelgel : Tentoonstelling kunstnijverheid met koopgelegenheid :  
o. a. weefsels van Kemasan en Noesa Penida.  
Zilverwerk van Kemasan. Houtsnijwerk. IJzersmeden (demonstratie). Thé. Dansvoorstellingen aangeboden door Dewa Agoeng Oka Geg, Nagara-bestuurder van Kloengkoeng : barong en djanger.  
4.00 N.M. Afrit naar Padangbaai.  
. . . N.M. Embarkement.  
. . . N.M. Avondeten aan boord.

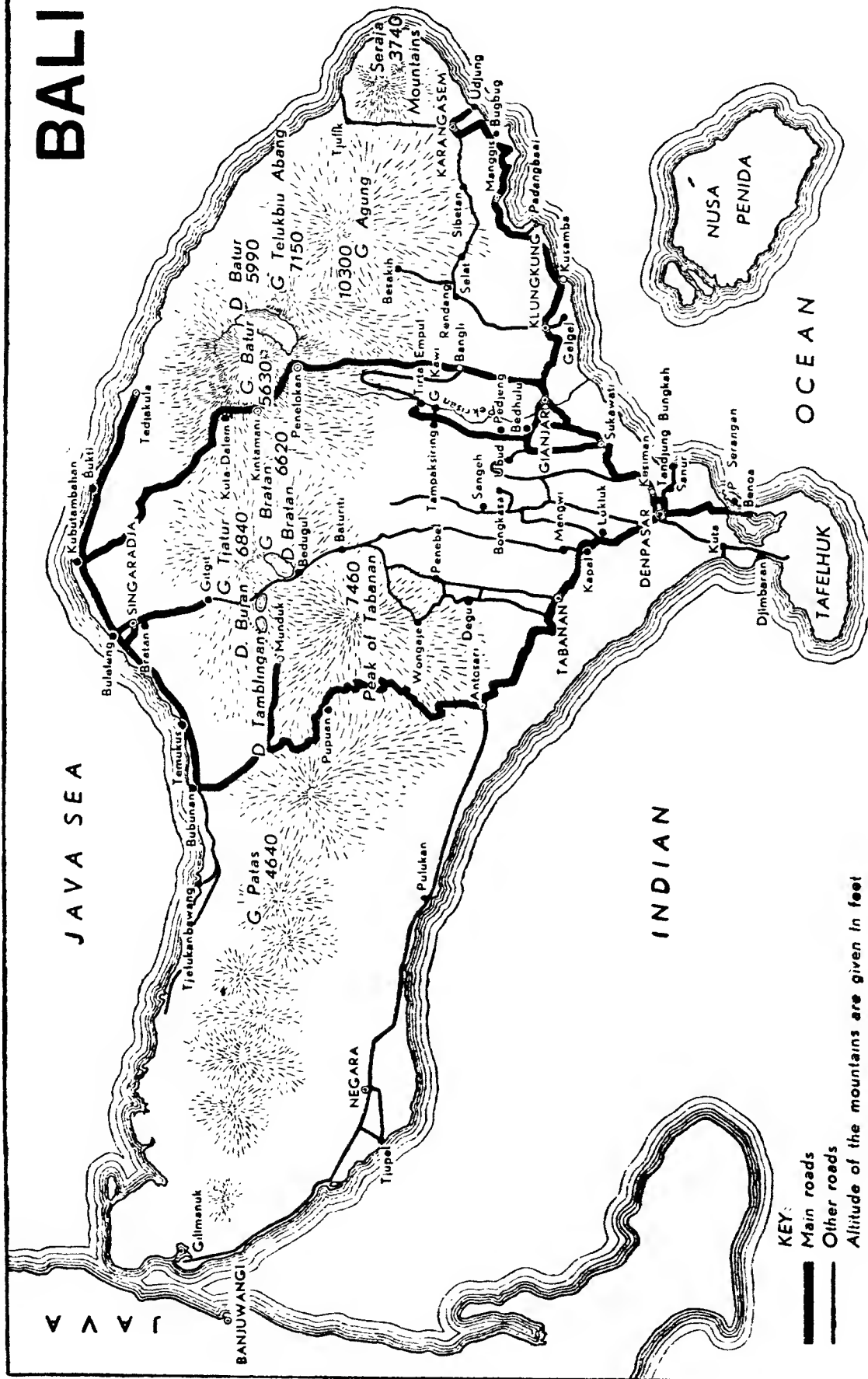
### **Zaterdag 23 October.**

- 8.00 V.M. Aanvang debarkement.  
8.30 V.M. Afrit naar Sangeh (Via Denpasar ; 89 K.M.).  
10.15 V.M. In de poera Boekit Sari bij Sangeh :  
dansvoorstelling : wajang-wong (uit Ramayana).  
12.00 N.M. Afrit naar Denpasar (24 K.M.).  
12.30 N.M. Lunch in het Bali-Hotel.  
2.00 N.M. Afrit naar Padangbaai (58 K.M.).  
3.30 N.M. Embarkement.  
5.00 N.M. Vertrek van s.s. „Op ten Noort”.

### **Zondag 24 October 1937.**

- 8.00 V.M. Aankomst te Soerabaja.

# BALI



## KEY:

Main roads

Other roads

Altitude of the mountains are given in feet

D = Danau = Lake

G = Gunung = Mountain

## DISTANCES.

Buleleng — Gitgit	8 Miles
Buleleng — Tedjakula	22 Miles
Buleleng — Singaradja — Bubunan —	
Tabanan — Denpasar	75 Miles
Denpasar — Sangah — Bongkasa — Denpasar	34 Miles
Denpasar — Bedugul	34 Miles
Denpasar — Tampaksiring	24 Miles
Denpasar — Gianjar — Klungkung	24 Miles
Klungkung — Batscave — and back	15 Miles
Klungkung — Tampaksiring	
Klungkung — Karangasem (mountainroad)	
Klungkung — Karangasem via Batscave	
Karangasem — Oedjoeng	
Tampaksiring — Kintamani	
Klungkung — Kintamani	
Denpasar — Kintamani via Bangli	
Kintamani — Singaradja (Buleleng)	
	22 Miles
	40 Miles
	25 Miles
	4 Miles
	44 Miles
	30 Miles
	42 Miles
	32 Miles

# ENKELE GEGEVENS BETREFFENDE DE TIJDENS HET CONGRES TE BEZOEKEN OUDHEDEN VAN BALI. <sup>1)</sup>

## De Reliefs van Jeh Poeloe.

De reliefs van Jeh Poeloe werden in 1925 door den heer W. O. J. Nieuwenkamp voor het eerst bekend gemaakt. Ontgraving en nader onderzoek volgden spoedig, terwijl publicatie der foto's nog in het Oudheidkundig Verslag van 1925 plaats had.

De reliefs vormen een versiering van den toegangsweg tot een in de rots gehouwen kluis, waarin een Balisch kluizenaar zich van de wereld had afgezonderd. Zij zullen hetzij door hem zelf, hetzij door zijn leerlingen zijn vervaardigd. Het is nog immer niet gelukt de beteekenis hunner voorstellingen te ontdekken. Dat deze een verhaal illustreeren is zoo goed als zeker, terwijl het waarschijnlijk is dat zelfs twee verschillende verhalen, of twee episodes uit één verhaal zijn bedoeld. In dat verhaal speelt een heks een rol, terwijl een jachtscene er eveneens deel van uitmaakt.

Aan den aanvang ontwaart men een helaas verminkt sierstuk, dat misschien het achterstuk van een beeld is geweest. Dan komt een man, die met uitgestrekte arm de aandacht schijnt in te roepen voor wat vervolgens gebeuren gaat. Daarna beginnen de eigenlijke voorstellingen, die zich in vier tafereelen laten verdeelen.

Het eerste tafereel vertoont een man, die potten met drinkbare waar (toewak?) draagt en een jonge, fraai uitgedoste vrouw. Beide begeven zich in de richting van een versierde kluis, door de half geopende deur waarvan een heks zichtbaar wordt.

Het tweede tafereel toont ons waar-

schijnlijk dezelfde heks, gezeten in een rotsnis met links en rechts van haar de overige personen van het vorige tafereel. Daarenboven zit op den grond een priester of kluizenaar en bevindt zich een met een lepel gewapend monsterwezen aan het andere uiteinde.

Het derde tafereel brengt een gevaarlijke jachtscene in beeld, waarbij een tijger of ander ongedierte wordt onschadelijk gemaakt. Rechts-boven is een rustige scene, waarvan ons de beteekenis echter ontgaat — een persoon biedt een waterkruik aan een ander aan. Daar beneden is de jachtscene geparodieerd in een gevecht tusschen een kikker en een slang.

Het vierde tafereel toont twee mannen, die enkele zwijnen pikoelen, waarna wij misschien onze jonge vrouw van het eerste en tweede tafereel terugzien, zich thans aan de staart van het paard eens ruiters vasthoudende.

Tenslotte staan wij voor een Gaṇeṣa-beeld — Gaṇeṣa is de geluksgod — en zijn daarmee tot de eigenlijke kluis van den heremiet genaderd.

Deze is niet anders dan een in de rots gehouwen copie van een uit hout en stroo gebouwde kluis, zooals Bali die in den ouden tijd in grooten getale moet gekend hebben.

Daar inscripties ontbreken, moeten wij op den stijl van personen en ornament afgaan om te trachten den ouderdom te bepalen. Dit brengt ons in de eeuwen van Madjapahits' bloei en nabloei, dus de 14e — 15e eeuw A. D. Het relief is niet af — overal heeft men

<sup>1)</sup> Daar het zeer groot aantal deelnemers een persoonlijke leiding tijdens het bezoek aan de oudheden ondoenlijk maakt heeft Dr. Stutterheim ons verzocht langs dezen weg de noodzakelijke gegevens aan de congressisten mede te

deelen, aan welk verzoek wij in het belang van het welslagen der excursie gaarne voldoen.

nog details van ornament e.d.m. willen aanbrengen.

Men lette op de grappen, die de beeldhouwers zich veroorloofden, zooals de reeds gesignaleerde parodie op het gevecht en enkele apen in hun spel. De zwijnejacht, welke boven het eerste tafereel in de rots is ingekrast, schijnt jonger te zijn. <sup>1)</sup>

\* \* \*

### De Goa Gadja h.

De benaming Goa Gadja h. schijnt niet de oorspronkelijke te zijn en op een misverstand te berusten; thans is zij echter zoo gebruikelijk, ook onder Baliers, dat wij ons beter daaraan houden. De Goa werd voor het eerst door den heer L.C. Heyting, Controleur B.B., in 1923 bekend gemaakt. Opname en publicatie door den Oudheidkundigen Dienst volgden spoedig.

Zij bestaat uit een T-vormige gang in een afgevalen of losgeraakt rotsblok, welks uitwendige vorm door fraai gestyleerd beeldhouwwerk is verlevendigd. Daarbij heeft men de bekende en geliefde rotsmotieven aangewend, waarin allerlei dieren en boschwezens als het ware verdekt zijn opgesteld. De opening wordt gevormd door den muil van een monster, dat de rots met zijn handen wil splijten, dan wel wanhopige pogingen doet om zich uit het rotsblok te bevrijden.

Op de deurpost zijn eenige lettertekens te ontwaren, die ons in de elfde eeuw A.D. verplaatsen, den tijd van Erlangga, de Baliër die koning van Java werd (991-1049 A. D.).

Betreedt men de grot, dan ziet men in het verticale been van de T enkele langwerpige nissen, waarschijnlijk als slaapgelegenheid gebruikt, en in het horizontale been vele hoogere nissen, waarin verschillende kluizenaars kunnen hebben gehuisd. In de nissen aan de beide uiteinden van dit gedeelte bevin-

den zich een Gaṇeṣa-beeld — men vergelijkte dat van Jeh Poeloe — en een stel van drie lingga's, elk door kleinere omgeven. Een en ander wijst erop, dat, indien althans deze stukken nog op hun oorspronkelijke plaats staan, de bewoners der kluizenarij geen Buddhisten waren.

Vóór de grot staan verschillende spuiersfiguren, afkomstig van een thans verdwenen badplaats, waaronder enkele zeer fraaie. Een zeldzaamheid — voorzover bekend zelfs een unicum — is het spuiersbeeld, dat een Gaṇeṣa voorstelt.

Op eenigen afstand zijn de overblijfselen gevonden van andere kluizenaarsverblijven en van enkele en-relief in de rots uitgehouwen stūpa's. Ter plaatse moet zich dus in ieder geval een Buddhistisch heiligdom bevonden hebben, dat echter om verschillende redenen in een oudere periode dient te worden geplaatst (tiende eeuw A. D.).

In een afzonderlijke bewaarplaats naast de grot worden nog eenige beelden bewaard, waaronder een kleine groep, die de Buddhistische godin Hārītī met haar vele kinderen voorstelt. Deze godin zou volgens de Buddhistische overlevering oorspronkelijk een daemone geweest zijn die, na door den Buddha te zijn bekeerd, hare ontoelaatbare gewoonte om haar kinderen op te eten had afgezworen. Bezie men het beeld goed, dan kan men duidelijk de voor demonen kenmerkende uitgegroeide hoektanden zien.

\* \* \*

### De oudheden van Pedjeng.

Onder alle dorpen van Bali kan Pedjeng trotsch zijn op het bezit van verreweg het grootste aantal kleinere oudheden, in welke voorrang het slechts door het nabijgelegen Bedoeloe wordt opziggestreefd.

het beeldhouwwerk dreigde te beschadigen, afgekocht en buiten gebruik gesteld. Hetzelfde geschiedde bij de oudheden van Tampaksiring.

<sup>1)</sup> Door de goede zorgen van het Binnenlandsch Bestuur zijn de sawahs boven de reliefs, welker water

Over talrijke min of meer heilige plaatsen in de desa verspreid vindt men er beelden, meerendeels portretbeelden van vorsten en vorstinnen, lingga's, yoni's, ornamentstukken, inscripties en allerlei andere uit steen — vulkanische tuf — vervaardigde overblijfselen. De meest belangrijke en ook meest bekende vindt men in de Poera Panataran Sasih, welke zijn naam ontleent aan het feit, dat in een zijner gebouwtjes een bronzen trom wordt bewaard, welke volgens de overlevering de naar beneden gevallen maan (sasih) zou zijn. Deze trom heeft niet het type der meer bekende praehistorische bronzen trommen, welke overal in den Archipel werden opgegraven en die in vorm en aard op dergelijke trommen in Achter-Indië teruggaan, doch bezit meer de gedaante van een zandlooper. Trommen van brons en van dat type werden nog voor kort in de kleine Soenda-eilanden vervaardigd.

Brokstukken van een gietvorm voor een dergelijke trom zijn elders op Bali gevonden en laten zien dat men hier met inheemsch fabricaat te maken heeft. Intusschen is deze trom de grootste van alle bronzen trommen in den Archipel.

Voorts werden vroeger in deze poera bewaard de talrijke uit klei gevormde kleine stūpa's en tabletten met de Buddhistische geloofsbelijdenis, welke in 1924 in de omgeving van Pedjeng te voorschijn kwamen. Zij dateeren uit de 8e en 9e eeuw en bevinden zich thans in het museum te Denpasar.

Nog immer echter bevatten de overige bouwwerkjes van deze poera talrijke beelden en inscripties, welke uit de meest verschillende perioden van de oud-Balische geschiedenis dateeren. Wij moeten dus wel aannemen, dat hier hetzij de kraton der voornaamste Balische vorsten gelegen was, hetzij bijzettingsheligdommen, die bij een meer aan den zeekant geplaatste kraton behoorden.

De heiligheid van de plek wordt dui-

delijk aangetoond door het feit, dat zij door alle eeuwen heen voor religieuze doeleinden in gebruik bleef. Helaas zijn er geen gegevens omtrent deze plaats uit de historische literatuur bekend, zoodat wij omtrent haar werkelijke beteekenis nog in het duister tasten.

De beelden en andere oudheden van Pedjeng zijn vanwege den Oudheidkundigen Dienst gefotografeerd en beschreven. Hunne heiligheid in het oog der bevolking — die er overigens goed voor zorgt — verhindert het overbrengen naar een museum of een andere plaats, waar zij nog iets langer aan den tand des tijds zouden kunnen ontkomen. Het materiaal waaruit zij zijn vervaardigd — een vulkanische tuf — is namelijk zoo bros en voor verweering vatbaar, dat zij onder alle omstandigheden een veel spoediger ondergang tegemoet gaan dan de beelden van Java.

\* \* \*

#### De rots-tjandi's van Tampaksiring.

In de steile rotswanden van de heilige rivier Pakerisan zijn ter hoogte van de desa Tampaksiring eenige merkwaardige monumenten uitgehouwen, welke terecht de bewondering wekken van de bezoekers, doch ook om wetenschappelijke redenen hoogst belangrijk moeten worden genoemd. Dit zijn de zgn. rots-tjandi's en rots-kluizenarijen van den Goenoeng Kawi.

Zij werden in 1920 door den heer H. T. Damsté, Resident van Bali, voor het eerst bekend gemaakt. Opname door den Oudheidkundigen Dienst volgde, terwijl zij herhaaldelijk het voorwerp waren van oudheidkundige studiën.

Hun dateering is middels redeneering mogelijk gebleken, hoewel zij zelve geen jaartal dragen. De voor enkele korte opschriften gebruikte gefigureerde schriftsoort komt geheel overeen met die van een gedateerd beeld elders op Bali, het-

geen hen in de 11e eeuw A. D. doet plaatsen.

Bedoelde opschriften zijn niet alle meer ontcijferbaar, doch toonen aan, dat de rots-tjandi's de bijzettingstjandi's waren van een vorst en waarschijnlijk tevens van zijn acht vrouwen. Op eenigen afstand bevindt zich een dergelijke rots-tjandi, welke blijkens het opschrift voor 's vorsten minister kan bestemd geweest zijn.

Het opschrift op de grootste der tjandi's luidt: *Hadji loemah ing djaloe*, wat zooveel zeggen wil als „De Koning, die te Djaloe overleed.” De overige opschriften zijn slechts gedeeltelijk leesbaar.

Het complex, dat zich zooals gezegd aan beide oevers van de rivier uitstrekt, bestaat uit vier hooge nissen aan den West-oever en vijf dito aan den Oost-oever. In elk dier nissen is bij het uithouwen een tjandi en-relief uitgespaard, welke dus massief is en geen kamer bezit. Onder deze tjandi's heeft men voorts telkens een korte tunnel in de rots uithouwen, bestemd om de ook van andere tjandi's bekende steenen kist met aschresten van de bijgezette personen en gouden en andere preciosa met magische bestemming, in op te bergen. Enkele van die kisten liggen nog nabij hun plaats.

Zooals men weet werd het lijk van een vorst gemeenlijk verbrand, de asch verzameld en gedeeltelijk plechtig in zee gestrooid. Een deel daarvan werd echter onder een beeld van den vorst in diens goddelijke gedaante bijgezet en diende om het contact met den overledene ook na diens dood te kunnen bewerkstelligen.

De hier bijgezette koning kan de jongere broeder van den bovengenoemden Erlangga geweest zijn; van hem bezitten wij verschillende oorkonden. Hij regeerde over Bali nadat zijn oudere broeder was overleden en moet zelf omstreeks 1080 gestorven zijn.

Behalve de reeds genoemde tjandi's bevat het complex te Tampaksiring nog

vele kluizenaarsnissen, kamers, gangen en poorten, welke erop wijzen, dat bij 's konings rustplaats een tamelijk uitgebreid gezelschap van heilige mannen zijn laatste levensdagen in afzondering sleet en tevens de ceremoniën voor het welzijn van 's konings ziel zal hebben waargenomen. De juiste bestemming van al deze onderdeelen is niet steeds duidelijk; wel is het zeker dat de ons reeds van Jeh Poeloe bekende nissen tot woonstee der kluizenaars hebben gediend. Wat de duistere, in het midden der vloer van een gat voorziene kamer echter kan hebben beteekend, is nog immer niet uitgemaakt. Het is zeker geen toevalligheid, dat dit complex gelegen is op geringen afstand van de meest heilige bronnen van Bali, die van Tirta Empoel. De stichting van de daaraan verbonden badplaats — sindsdien natuurlijk, gezien het sterk verweerend materiaal, herhaaldelijk vernieuwd en gewijzigd — had plaats in 962 A. D., zooals ons een in Manoekaja bewaarde oorkonde leert. Trouwens, de geheele streek tusschen de Pakerisan en de daaraan parallel loopende Petanoe schijnt in een reuk van heiligheid te hebben gestaan, daar zij bij het tusschen 1925 en 1928 gehouden onderzoek bleek honderden van oudheden van de meest uiteenlopende soorten en perioden te bevatten. Het was blijkbaar het Heilige Land van Bali, de kern van de oude rijken, die nu eens door vermaagschapping hunner vorstenhuizen met die van Java in pais en vree met dien grooten nabuur leefden, dan weer, gebruik makend van zwakke oogenblikken in de Javaansche buiten- en binnenland-sche politiek, naar onafhankelijkheid streefden en die herhaaldelijk ook verkregen. De geschiedenis daarvan is in de oudheden van deze streek te lezen.

Literatuur : <sup>1)</sup>

*Jeh Poeloe :*

NIEUWENKAMP in Nederlandsch Indië  
Oud en Nieuw, 1925, p. 147.

STUTTERHEIM, Oudheidkundig Verslag,  
1925, p. 96.

VAN ERP in Nederlandsch Indië Oud en  
Nieuw, 1926, p. 292.

STUTTERHEIM, Oudheden van Bali  
(1929, zie register).

*Goa Gadjah :*

HEYTING in Oudheidkundig Verslag,  
1923, p. 66.

STUTTERHEIM in Oudheidkundig Verslag,  
1925, p. 94.

NIEUWENKAMP in Ned. Indië Oud en  
Nieuw, 1926, p. 333.

GOSLINGS in N. I. O. e. N. 1926, p. 375.

MOOJEN, Bouwkunst van Bali, 1926,  
p. 104.

STUTTERHEIM, Oudheden van Bali (zie  
register).

*Pedjeng :*

NIEUWENKAMP, Zwerftochten over Bali  
en Lombok, en in Bijdragen Kon.  
Instituut, 1908, p. 319-338 (*trom*).

STUTTERHEIM, Oudheden van Bali, pas-  
sim (*beelden enz.*)

*Tampaksiring :*

DAMSTE in Oudheidkundig Verslag,  
1921, p. 60.

DE HAAN in Oudheidkundig Verslag,  
1921, p. 97.

KROM in Bijdragen enz., deel 76, p. 483.

DAMSTE in Djawa, 1921, afl. 3.

DAMSTE in Oudheidkundig Verslag,  
1922, p. 79.

LEKKERKERKER in Verslag 3e congres  
Oostersch Genootschap (1923).

NIEUWENKAMP in Ned. Indië Oud en  
Nieuw, 1926, p. 264, 295.

MOOJEN, Bouwkunst van Bali, p. 104.

STUTTERHEIM, Oudheden van Bali  
(zie register onder Goenoeng  
Kawi).

---

<sup>1)</sup> Daar de literatuur over Bali zich sinds 1930 aanzien-  
lijk heeft uitgebreid en de bedoelde oudheden daarin telkens

---

kort vermeld worden is de voornaamste literatuur slechts  
tot aan dat jaar opgegeven.

## TOELICHTING OP ENKELE DANSSEN.

*Voor een algemeen overzicht en indeeling der dansen, tevens voor verschillende details, moge verwezen worden naar W. Spies en R. Goris, „Overzicht van Dans en Tooneel in Bali”, verschenen in ditzelfde nummer van Djâwâ.*

R. G.

### De Baris-dansen

*te Kintamani*

*Aangeboden door den Nagara-Bestuurder van Bangli.*

De religieuze waarde en beteekenis is: consecratie van wapenen of wapendans. Bijna alle baris-dansen worden op het tempelterrein opgevoerd. Sommige ook bijlijkverbrandingen.

#### Baris goak.

Met begeleiding van gamelan gong gëdé.

Het opgevoerde verhaal luidt:

Batara dalëm Kloengkoeng heeft gezondigd tegen Batara Pandoe.

Daarom zendt deze kraaien (goak) naar B. d. Kloengkoeng, die dezen voortdurend kwellen en hinderen bij zijn maaltijden. Hij zoekt dan iemand om de kraaien te verjagen.

Wegens groote ascese krijgt Aria Kapoetjangan een zweep van Batara Batoer. Met deze zweep verjaagt hij dan de kraaien. Uit dank voor dezen goeden daad ontvangt Aria Kapoetjangan dan van B. d. Kloengkoeng een eigen rijk, genaamd Pamëtjoetan en zelf den titel Aria Pamëtjoetan, wegens de wonderdadige zweep (pëtjoet).

Thans opgevoerd door 16 mannen, in het zwart gekleed en gewapend met lans en kris.

#### Baris gëdé.

Met begeleiding van g. gong gëdé.

In de Batoerstreek opgevoerd bij groote tempelfeesten, door 16 mannen, in bonte kleeren, en gewapend met lans en kris.

(Vgl. nog het „Overzicht”, waarin een afwijkende variëteit uit Sanoer vermeld wordt.)

#### Baris prèsi.

Met begeleiding van g. gong gëdé.

De baris prèsi van Soekawana heeft schilden en krissen. De dansfiguren wijken af van die der baris gëdé. Als verhaal wordt opgegeven: „Mërëboet boenga toendjoeng”, dat volgens opgave der dorpsoudsten van Soekawana een oud, overgeleverd verhaal is, waarvan zij echter oorsprong of inhoud niet konden opgeven.

#### Baris dadap.

Met begeleiding van g. angkloeng.

De dansers hebben ook bonte kleeding, voorts krissen en schilden.

Deze schilden wijken echter af van die bij de baris prèsi. Er zijn namelijk wajangfiguren opgeschilderd, te weten: Darna (-soeta), Ardjoena, Nakoela, Drona, Karna en Salya.

Er zijn drie paren strijders: Darna doodt Drona; Ardjoena doodt Karna; Nakoela doodt Salya.<sup>1)</sup>

De dans is fijner dan bij b. gëdé en b. prèsi en er wordt ook bij gezongen.

### De opvoeringen in de poeri van Karang Asëm.

*Aangeboden door den Nagara - Bestuurder van Karang Asëm.*

#### De lègong van Sëlat.

Er wordt opgevoerd een fragment uit de „Tjalonarang”, begeleid met de „gëding Doerga”, van het begin af tot den dood van de „Rangda”.

Verder een fragment uit de „Praboe Lasëm”, van het begin tot het vertrek van dezen Praboe naar het slagveld. Begeleiding: „gëding Lasëm”.

#### Endé

van de desa Sëraja tegen de desa Timbrah.

Endé is een tweegevecht, waarbij de strijders telkens uit twee kampen naar voren treden.

Voor nadere bijzonderheden zie men het meergenoemde „Overzicht”.

#### Rëdjang

van de desa Asak.

Met begeleiding van g. saloending.

In Asak wordt de rëdjang — een tempeldans, opgevoerd door de maagden (daha) van het dorp — zeer langzaam, statig en verfijnd gedanst. De maagden, in tempelkleeding, dansen in vier rijen en houden elkaars slëndang vast.

<sup>1)</sup> Aldus volgens de opgave hiervan ontvangen; volgens het Barata-joeda wordt Drona gedood door Dresta-Dyoemna; Salya wordt gedood door Darna (-Soeta = Joedistira), echter op aanwijzingen, door Nakoela verkregen.

## Opvoeringen

*Aangeboden door den Déwa Agoeng van Kloengkoeng te Gèlgèl.*

Djangèr van de desa Kamasan.

Over oorsprong en ontwikkeling van de djangèr zie men het „Overzicht”.

De huidige opvoering vangt aan met de gebruikelijke zang en lichaamsbewegingen. Een tweede phase wordt gevormd door de „gevecht”-figuren. Dan volgt de opvoering van een Tjoepak-verhaal, dat in het kort als volgt luidt:

Radèn Galoeh (van Daha) treedt met haar bedienden op, gespeeld door twee djangèr-meisjes — de prinses is gestolen door een raksasa, Mëndaroe, en wordt in zijn huis gevangen genomen. —

Daarna treden twee bedienden (Poenta en Kértala) op, zij zijn in dit geval volgelingen van Grantang. Na een gesprek tusschen de bedienden treedt Grantang zelf op.

Deze wil Radèn Galoeh gaan zoeken. In het woud ontmoet hij den Slangevorst Naga-radja, die wegens honger menschen tracht te verslinden.

Een gevecht volgt, waarin Grantang wint en de Slangevorst gedood wordt.

Voortgaande door het woud heeft een nieuwe ontmoeting plaats, thans met den Tijgervorst Wyagra-pati. Deze blijkt een wegens zonden uit den hemel (Indraloka) verstooten Bidédara te zijn, die nu slechts uit zijn vloek verlost kan worden door den dood in zijn huidige gestalte van tijger. Hij verklaart het doel van Grantang's komst te weten en vertelt dezen, waar hij Radèn Galoeh kan vinden.

Daarop doodt Grantang hem op zijn eigen verzoek en verlost aldus zijn ziel.

Vervolgens vindt Grantang de woning van den raksasa Mëndaroe, doodt dezen en neemt Radèn Galoeh mee naar huis.

Barong kèkèt van de desa Djoempai

Met verwijzing naar het algemeene karakter van alle barong-spelen en van de speciale waarde van de barong kèkèt, zooals beschreven in het „Overzicht”, moge hier nog het volgende opgemerkt worden over de huidige opvoering:

Het verhaal, geheeten Mèrdah, luidt ongeveer als volgt:

Vier hemelnymphen (dédari) zijn uit Indra's hemel neergedaald en vermeien zich in een lusttuin op aarde. Dan worden zij

lastig gevallen door een groep daemonen (boeta kala). De nymphen vluchten en ontmoeten Banaspati radja. Zij smeeën hem om hulp en B. bevecht en verslaat de daemonen.

Op hun beurt vluchten ook dezen. Banaspati radja zet hen na, en ontmoet dan op een kerkhof Ni Raroeng, die een leerlinge is van Tjalonarang en op dat kerkhof zwart-magische krachten verzamelt (concentreert). Hij houdt haar voor een genootte van de daemonen, valt haar lastig, waarop zij vlucht.

Zij vertelt aan haar meesteres Tjalonarang haar bevindingen en deze, in woede ontstoken, zoekt nu Banaspati radja. Een gevecht volgt, waarbij B. verslagen wordt en vlucht. Zijn helpers willen nu Tjalonarang aanvallen doch door haar betooverd, richten zij de wapens op zichzelf.

Op het tooneel ziet men het volgende:

Eerst treden de dèdari op met tèlèk (=sandan-) maskers. Daarna de djaoekspelers als boeta kala. Dan komt de strijd tusschen de barong (in dit geval: Banaspati radja) met de djaoek. De volgende phase is de strijd tusschen Ni Raroeng en de barong. De laatste phase is de strijd tusschen de rangda en de barong, waarin deze laatste verliest. Vaak volgt hierop een spontaan ngoerèk (zoo-genaamde „krisdans”) der leden van het barong-gezelschap.

## De opvoeringen in de poeri van Gianjar.

*Aangeboden door den Nagara-Bestuurder van Gianjar.*

TOPÈNG van NAGARA GIANJAR.

Wil men een bijzonder fraaie voorstelling geven, dan kiest men soms de „sterren” van verschillende vereenigingen en geeft zoo een opvoering met gastspelers. Zulks heet toep-toepan. Zoo is thans het gezelschap van de désa Soekawati aangevuld met enkele spelers uit andere vereenigingen.

Over de topèng in het algemeen worde verwezen naar het „Overzicht”.

Het thans opgevoerde verhaal behandelt de wraak van Anoesapati, een episode uit het Javaansche geschiedverhaal, de Pararaton.

De Pararaton verhaalt van den ondergang van het legitieme vorstengeslacht van Kadiri en de vestiging en opkomst van het nieuwe rijk van Toemapël, beter bekend onder den naam van de hoofdstad Singasari.

De stamvader van dit nieuwe huis is Kèn Arok of Angrok, die in zijn jeugd een

deugniet en struikroover is. Het gerucht van zijn schelmerijen dringt zelfs door tot de hoofdstad Kadiri, zoodat de regent van Toemapel, Toenggoel Amětoeng bevel krijgt den boosdoener onschadelijk te maken.

Kèn Arok vlucht en ontkomt niet alleen, maar weet zelfs als volgeling van een Brahmaan, tot het hof van Toenggoel Amětoeng door te dringen. Hij bemerkt, dat de schoot van de gemalin van Toenggoel Amětoeng, Kèn Dědēs, vuur uitstraalt.

Het is een, in de inheemsche literatuur bekend gegeven, dat degeen, die een vrouw met een lichtende schoot tot de zijne kan maken, de heerschappij verwerft. Ook in eenige Balische familiechronieken komt dit motief voor.

Kèn Arok vat het plan op om Toenggoel Amětoeng te dooden en zich van zijn gemalin meester te maken. Bij een smid, Mpoe Gandring, laat hij een kris maken. Aangezien de smid de kris niet tijdig klaar heeft, doorsteekt Kèn Arok in woede den smid. Deze spreekt stervend den vloek uit, dat Kèn Arok, zijn kinderen en kindskinderen, zeven koningen, door de kris zullen omkomen. Inderdaad verhaalt de Pararaton dan ook van een zevental personen, die door de kris sterven.

Kèn Arok schenkt de kris aan een vriend, die er gaarne aan het hof mee pronkt. Op een nacht steelt Kèn Arok de kris, doorsteekt er Toenggoel Amětoeng mee op zijn slaapstede en laat de kris in de wond achter. De vriend wordt van den moord verdacht en ter dood gebracht. Kèn Arok huwt Kèn Dědēs en verwerft de heerschappij. Zijn macht groeit, zoodat ten slotte een conflict met den oppervorst van Kadiri uitbreekt. De beslissende veldslag bij Gantēr wordt door Kèn Arok gewonnen, die aldus een nieuw rijk sticht.

Toen Kèn Arok met Kèn Dědēs huwde, was deze in verwachting van een kind, door Toenggoel Amětoeng verwekt. Dit kind, Anoesapati geheeten, verwondert er zich over, dat Kèn Arok hem anders behandelt dan zijn broers en zusters. Van Kèn Dědēs verneemt hij dan, dat niet Kèn Arok, maar Toenggoel Amětoeng zijn vader is, en dat deze door Kèn Arok vermoord is.

Anoesapati vraagt de kris en gaat daarmee naar zijn paleis terug. Hier ontbiedt hij een volgeling uit Batil, wien hij de kris geeft met de opdracht daarmee Kèn Arok te doorsteken. De volgeling gaat met de kris naar de kraton van Kèn Arok, vindt hem er aan het eten en doorsteekt hem. Dan vlucht hij terug naar Anoesapati en overhandigt

hem de kris, zeggend de daad volbracht te hebben. Onmiddellijk steekt Anoesapati den man van Batil neer en maakt alarm. Hij heeft daarmee den dood van Toenggoel Amětoeng gewroken, zijn geheim bewaard en zich van den troon meester gemaakt. Tegenover de buitenwereld heeft hij den moordenaar van den koning gedood.

De Pararaton verhaalt dan de verdere kroniek van het nieuwe vorstengeslacht. —

Kort overzicht van het thans opgevoerde gedeelte:

Allereerst komen twee rijksgrooten van Praboe Arok op. Vervolgens verschijnen een tweetal volgelingen van Anoesapati. Deze bedienden, die de komieken van het spel zijn, bespreken het voorrecht om onder Anoesapati te mogen dienen, daar deze zulk een rechtschapen en rechtvaardig heer is.

Daarna verschijnt Anoesapati, die tegen zijn volgelingen er zijn bevreemding over uitsprekt, dat zijn vader Praboe Arok hem zoo geringschattend behandelt. Hij gelast hen, hem te volgen, daar hij zijn opwachting gaat maken bij zijn moeder Kèn Dědēs.

Thans treden twee vrouwen, bedienden van Kèn Dědēs op, die eveneens een komische rol vervullen. Nadat zij de liefvalligheid van Kèn Dědēs geprezen hebben, verschijnt deze zelf.

Een ontmoeting tusschen Anoesapati met zijn bedienden en Kèn Dědēs met haar dienaren volgt. Wanneer Anoesapati van zijn moeder verneemt, dat Praboe Arok niet zijn vader, maar de moordenaar van zijn vader is, ontsteekt hij in groote woede. Voor Kèn Dědēs zweert hij den dood van zijn vader te wreken. Hij vraagt de kris en neemt daarna afscheid van zijn moeder.

Vervolgens draagt hij zijn volgelingen op om zijn vertrouweling I Batil te ontbieden, wien hij opdraagt Praboe Arok te vermoorden. I Batil aanvaardt deze opdracht.

Thans treden een tweetal volgelingen van Praboe Arok op. Nadat zij Praboe Arok geprezen hebben om zijn verschillende uitstekende eigenschappen, verschijnt deze zelf.

Het is avond geworden. Praboe Arok wenscht te eten hij draagt zijn bedienden op den kok te roepen, die de maaltijd in orde moet brengen.

Onderwijl heeft I Batil zich onder de dienaren gemengd en zich kwasie bezig gehouden met het arrangeeren van den maaltijd.

Op een gunstig oogenblik, als Praboe Arok aan het eten is, wordt hij door I Batil doodgestoken.

I Batil vlucht naar Anoesapati en

geeft de bebloede kris over. Anoesapati heft den roep van „Amok, amok” aan en doorsteekt I Batil.

Het volk van Toemapël, dat op het amokgeroep gewapend aan is komen snellen, keert terug als het verneemt, dat de moordenaar van Praboe Arok reeds gedood is.

---

Gong kěbiar van Gianjar; de spelers van Pliatan (met kěbiar-dans van Goesti Gědé Raka uit Tabanan)

Ook hier zij verwezen naar het „Overzicht”. De Gong kěbiar is een speciale samenstelling van de gong gědé (gamēlan gědé), waarbij door een jongen, zittend in een aan drie zijden door het orkest ingesloten carré, solo-dansen worden uitgevoerd.

### **Kètjak.**

Voor ontstaan en groei van de kètjak wordt verwezen naar het „Overzicht”.

**Wajang wong** uit Mas, opgevoerd in de poera Boekit Sari („Het Heilige Bosch” bij Sangèh)

Uit het Ramajana wordt thans opgevoerd:

1. Rama, Laksmana en Sita, gevolgd door Toewalen, Merda en Tjondong komen op.
2. Rahwana, gevolgd door Delem en Sangoet, gaat naar het bosch. Hij geeft aan Maritja opdracht om in de gedaante van een gouden hert te verschijnen.
3. Ontmoeting met het hert.  
Rama zal het doodschieten. Sita stuurt hem Laksmana achterna.
4. Rahwana komt op in de gedaante van een priester en rooft Sita.
5. Gevecht tusschen Rahwana en Jatajoe.  
Dood van Jatajoe.
6. Rama en Laksmana keeren terug en ontdekken de roof van Sita.
7. Ontmoeting tusschen Rama en Hanoeman.
8. Gevecht tusschen Soegriwa en Soebali.  
Dood van Soebali.
9. Het apenleger komt op.
10. Vertrek naar Langka.



